

---

Electronic Thesis and Dissertation Repository

---

1-4-2015 12:00 AM

## Consécration d'Élisabeth Rousset : de l'encre à l'écran. « Boule de suif » de Guy de Maupassant par l'iconographie filmique

Larissa Sloutsky, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Dr. Clive Thomson, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in French

© Larissa Sloutsky 2015

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Sloutsky, Larissa, "Consécration d'Élisabeth Rousset : de l'encre à l'écran. « Boule de suif » de Guy de Maupassant par l'iconographie filmique" (2015). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 3501. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/3501>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact [wlsadmin@uwo.ca](mailto:wlsadmin@uwo.ca).

## RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS

### Résumé :

Les travaux des théoriciens et des praticiens en littérature et en cinéma ont permis de reconnaître l'importance de l'adaptation comme phénomène artistique et aussi de souligner la valeur de la réécriture comme objet d'analyse. Depuis les dernières décennies, l'adaptation cinématographique fait un objet d'intérêt pour la sociocritique. La présente thèse se situe dans le sillage de ces travaux en se penchant sur l'adaptation comme pratique culturelle et produit du dispositif sémiotique. L'enjeu est d'examiner l'œuvre source et ses adaptations cinématographiques en tant qu'artefacts socioculturels. S'inspirant également de la réflexion bakhtinienne et des écrits féministes, cette étude s'interroge en effet sur la métamorphose que subit la représentation littéraire de la femme transposée à l'écran. Le travail s'appuie sur l'analyse d'un corpus de trois œuvres artistiques : la nouvelle de Guy de Maupassant « Boule de suif » et deux films, *Pyška* de Mikhaïl Romm, réalisateur soviétique (URSS, 1934), et *Boule de suif* de Christian-Jaque, cinéaste français (France, 1945).

Cette étude comparative et contrastive montre que le changement que l'héroïne principale de la nouvelle subit dans ses avatars iconiques postérieurs ne peut se comprendre que si l'on examine cette altération en allant chercher au-delà des structures formelles et de la trame narrative, c'est-à-dire au niveau des strates profondes du sens, là où se transcrit le social. Il est question de savoir dans quelle mesure l'investissement des discours dans le 'travail' du texte et dans la poétique esthétique est impliqué dans la dynamique de changement du sens que le personnage du récit littéraire subit dans ses reproductions successives. L'objectif est d'explorer différentes facettes du mécanisme par lequel la transformation du portrait féminin représenté dans le texte source est opérée dans l'œuvre d'arrivée et d'apporter de la lumière sur plusieurs questions relatives à ce processus.

La complexité de la problématique à laquelle s'intéresse cette étude est, d'emblée, posée par la spécificité même du protagoniste de « Boule de suif », femme de mœurs légères en voyage, en pleine guerre. Suivre cette piste d'enquête, ce sera interroger l'itinéraire, dans ses diverses formes et figures spatiales, du personnage scriptural et celui

de ses réincarnations filmiques en rapport avec l'interaction entre différents discours visant la femme. Envisagé sous cet angle, réfléchir sur le rapport entre femme, genre et guerre, tel qu'il se traduit dans les récits de route dont l'un littéraire et deux autres filmiques, originaires de différentes époques historiques où/et de différents espaces géographiques, c'est prendre en compte plusieurs facteurs d'ordre historique, socioculturel, idéologique et politique, facteurs qui sont impliqués dans la différenciation de trois trajets fictionnels spécifiquement féminins.

**Mots-clés :**

Adaptation cinématographique, analyse socio-discursive, Bakhtine, *Boule de suif*, Christian-Jaque, chronotope, cinéma français du direct après-guerre, cinéma stalinien, dialogisme, discours social, femme nouvelle, figures mythiques, *fin-de-siècle*, genre (*gender*), immédiat après-guerre, Maupassant, naturalisme, poétique sociale de l'espace, poétique sociale du texte artistique, prostituée, *Pyška*, réalisme socialiste, récit de route, Résistance, Mikhaïl Romm, Seconde Guerre mondiale, sociocritique

*À la mémoire de mon mari, Leonid Sloutsky,*

*À mes enfants, Dennis et Marina*

## REMERCIEMENTS

Si cette recherche a pu se maintenir pendant quelques années, je le dois sans conteste à beaucoup de personnes que j'ai croisées au cours de sa réalisation et qui d'une façon ou d'une autre, de près ou de loin, m'ont apporté leur aide et leur soutien. Arrivée au terme de ce travail, je me réjouis de pouvoir leur exprimer ma sincère gratitude.

En premier lieu, je tiens à adresser ma profonde reconnaissance à mon directeur de thèse Dr Clive Thomson pour son énergie inépuisable, sa très grande disponibilité malgré son agenda surchargé, son écoute attentive, son amicale insistance et ses précieuses remarques qui m'ont guidée tout au long de mon cursus de formation doctorale et de la rédaction de cette thèse. Cher Clive, durant mes études, j'ai évolué grâce à ta confiance bienveillante, ton soutien inconditionnel et ta collaboration aussi intelligente que constante. Je te remercie du plus profond de mon cœur pour ton ouverture d'esprit, ta générosité humaine exceptionnelle, ta grande compréhension et ton incommensurable patience dont j'avais besoin tant surtout durant quelques dernières années parsemées des moments les plus difficiles.

Je remercie vivement Dr Geneviève De Viveiros d'avoir accepté d'assumer le rôle de la deuxième lectrice de ma thèse. Je lui suis reconnaissante pour le temps qu'elle a consacré à la lecture de cette étude ainsi que pour ses conseils toujours pertinents et ses critiques constructives qui ont enrichi ma réflexion. J'ai également apprécié son souci du détail, son enthousiasme et son chaleureux soutien.

Je suis honorée de l'acceptation de Dr Soundouss El Kettani d'assumer la fonction de l'examinatrice externe dans le jury d'évaluation. De par son expérience et ses compétences, je la remercie d'avoir porté un regard avisé à ce travail. Un merci tout particulier pour l'intérêt, l'attention, l'ouverture d'esprit et cette compréhension profonde dont elle a fait preuve à l'égard de cette thèse.

J'adresse également mes sincères remerciements à Dr Servanne Woodward et Dr Thomas Carmichael pour l'honneur qu'ils m'ont fait en acceptant de siéger à mon jury de soutenance. Leurs judicieux commentaires m'ont aidée à améliorer mon texte. Un grand

merci à Dr Jean-François Millaire d'avoir accepté de présider ce jury de thèse.

J'exprime ma gratitude à la Faculté des Arts à l'Université Western Ontario pour m'avoir accordé des bourses ponctuelles qui m'ont permis de financer mes études doctorales et mes déplacements pour participer à des colloques au Canada et à l'étranger.

Je souhaiterais aussi remercier le Département d'études françaises à l'université Western Ontario pour l'encadrement administratif et l'appui financier dont j'ai bénéficié tout au long de mes études doctorales. J'adresse un merci particulier à Dr Anthony Purdy dont la collaboration lors de mon programme d'études m'a permis d'éclaircir mes idées sur ce projet de recherche et de mûrir ma démarche théorique. Je suis particulièrement redevable à Chrisanthi Skalkos, assistante des études supérieures, qui m'a accompagnée dans toutes mes démarches administratives et dont l'extrême gentillesse et l'appui inestimable tant sur le plan administratif que moral m'ont été d'un précieux secours.

Je dois beaucoup à Ira Ashcroft et Christine McWebb, amies et anciennes professeures, qui m'ont soutenue à différentes étapes de ce parcours et de différentes manières. Un merci tout particulier pour votre amitié, votre écoute toujours attentive et votre soutien indéfectible. Je témoigne ma reconnaissance sincère à Catherine Black, l'une de mes anciens professeurs et collègues, pour m'avoir encouragée à poursuivre mes études doctorales et dont les conseils ont nourri les premières phases de ce projet de recherche.

Mes remerciements vont à Fabrice Chabot qui a eu une gentillesse sans égale d'accepter de relire le manuscrit en y posant son regard d'expert de la 'traque à la coquille'.

Je sais gré à tous mes ami(e)s et collègues qui ont été présents à différentes étapes de mon cheminement et dont le soutien a été inestimable : Alexandra, Alla, Francine, Louise, George et Olga, Ilya et Rimma, Kostia et Ira, Liviu et Angie, Tim et Jane. Je vous remercie beaucoup pour votre forte amitié, vos constants encouragements et tous ces précieux moments de partage, de discussion et de pause-café qui m'ont été d'un très grand appui.

C'est avec beaucoup d'émotions que je souhaite exprimer ma profonde reconnaissance à mes enfants pour leur soutien constant et pour n'avoir jamais perdu leur enthousiasme pour le bon déroulement de mon ambitieux projet. Je voudrais remercier Dennis pour ses encouragements et ses grandes compétences en informatique qui m'ont été indispensables. Marina a vécu avec moi toutes ces années d'études et de rédaction, étape par étape, chapitre par chapitre, et a su m'apporter mille et une solutions, son humour, sa créativité et ses encouragements intarissables à travers tous les rebondissements au cours de mon itinéraire universitaire. Par votre affection et votre compréhension, vous avez su me redonner du courage et la confiance dans les moments durs de la réalisation de cette thèse.

Enfin, et surtout, j'aurai une dette éternelle à mon mari qui a toujours dû me partager avec cette thèse et sans qui ce travail n'aurait jamais vu le jour. Certaines réflexions dans cette étude sont issues de nos nombreuses discussions et de nos constants échanges intellectuels. Son intelligence, sa sagesse, son énergie, sa grande patience, ses mots de réconfort et son humour n'ont jamais cessé de me guider tout au long de ce parcours éprouvant et de me soutenir dans la réalisation de ce grand rêve.

# TABLE DES MATIÈRES

	Page
RESUME ET MOTS-CLES .....	<b>i</b>
DEDICACE .....	<b>iii</b>
REMERCIEMENTS .....	<b>iv</b>
TABLE DES MATIÈRES .....	<b>vii</b>
TABLE DES ILLUSTRATIONS .....	<b>xii</b>
AVERTISSEMENT.....	<b>xiii</b>
GLOSSAIRE DES TERMES CINÉMATOGRAPHIQUES .....	<b>xiv</b>
INTRODUCTION GÉNÉRALE .....	<b>1</b>
<i>Avant-propos</i> .....	<b>1</b>
I. Problématique et objectifs d’analyse .....	<b>2</b>
II. Constitution de corpus : critères de sélection .....	<b>5</b>
III. Méthodologie : les principaux concepts théoriques et vecteurs analytiques .....	<b>16</b>
1. Perspective sociocritique : la <i>socialité</i> de l’œuvre artistique.....	<b>16</b>
2. L’histoire des femmes : histoire au croisement des histoires .....	<b>27</b>
3. Perspective bakhtinienne : au croisement des réflexions théoriques .....	<b>35</b>
3.1. L’hétéroglossie et le dialogisme : catégories historiques et sociales .....	<b>37</b>
3.2. Le chronotope et le dialogisme : vocation historique .....	<b>41</b>
4. L’espace comme ‘site’ d’un système de valeurs.....	<b>47</b>
4.1. Le potentiel spatial de « Boule de suif » .....	<b>48</b>
4.2. La temporalité et l’historicité de l’espace .....	<b>49</b>
4.3. Composante archétypale des formes spatiales.....	<b>59</b>
4.3.1. Figures archétypales dans la topographie de la route : ascension et escalier .....	<b>60</b>
4.3.2. Vocation historique des motifs mythiques.....	<b>65</b>
4.3.3. Escalier : archétype et chronotope .....	<b>73</b>
5. Adaptation cinématographique : quelques enjeux d’analyse.....	<b>76</b>
5.1. « Boule de suif » sous diverses formes de réécriture .....	<b>76</b>
5.2. Du récit littéraire au récit filmique : nature créatrice de l’adaptation .....	<b>81</b>
5.3. Traiter l’adaptation filmique : au croisement de vecteurs analytiques .....	<b>88</b>
5.3.1. À la recherche du <i>modus operandi</i> .....	<b>88</b>
5.3.2. La nature dialogique de l’adaptation.....	<b>90</b>
5.3.3. L’historicité et la socialité de l’adaptation cinématographique .....	<b>91</b>



PREMIÈRE PARTIE : La poétique maupassantienne : au croisement des poétiques .....	102
<i>Avant-propos</i> .....	103
CHAPITRE I. « Écoles de la vraisemblance » et le réalisme individualiste .....	104
1. « Boule de suif » : une note juste sur la guerre .....	105
2. Réalisme-naturalisme : en dehors des étiquettes de courants artistiques .....	109
3. Le regard réaliste à la recherche de l'irrationnel .....	112
4. La 'visée' scientifique de l'écriture maupassantienne .....	114
5. Au croisement des courants artistiques .....	122
5.1. Le regard naturaliste en sociologue .....	122
5.2. L'esthétique maupassantienne : profil à facettes multiples .....	129
CHAPITRE II. Le réalisme illusionniste : reproduire fidèlement l'illusion du monde ..	132
1. Le réalisme subjectif .....	132
2. Faire vrai en donnant l'illusion complète du vrai .....	134
3. L'incertitude de l'image : entre réalité et illusion .....	136
4. La technique de l'art du vraisemblable : l'écriture qui fait voir .....	139
5. L'esthétique de paysage : spectacle 'pictural' sensoriel .....	144
DEUXIÈME PARTIE : « Boule de suif », Guy de Maupassant.	
Dire la fille en route : le corps social par le corps spatial .....	153
<i>Avant-propos</i> .....	154
CHAPITRE I. La fille publique en point de mire des discours .....	154
1. Image littéraire : entre la subjectivité créatrice et la conscience discursive .....	155
2. La fille publique : image signifiante au carrefour des champs discursifs .....	162
2.1. La femme (à vendre) au croisement des enjeux sociaux .....	164
2.2. Dire l'identité de la fille publique par le discours scientifique .....	168
2.3. (D)écrire la prostituée par le discours du bon usage .....	174
2.4. Viser la femme (à vendre) par la rhétorique réglementariste .....	176
2.4. Écrire la femme par la réflexion philosophique .....	182
2.5. Objectiver la femme par le pinceau littéraire : femme-nature-fleur-animal-aliment .....	185
CHAPITRE II. L'itinéraire au féminin : construction d'altérité signifiante .....	189
1. Femme et mobilité .....	190
2. Voyage au féminin comme entreprise à part .....	193

3. L'itinéraire au féminin dans le récit de route : perspective bakhtinienne.....	203
CHAPITRE III. L'espace du voyage : 'site' à paramètres multiples.....	210
1. « Boule de suif » comme univers de l'antithèse .....	211
2. Dire le parcours en termes spatiaux : voyage comme 'site' topographique .....	215
3. La femme dans/par la géométrie métaphorique : la spatialité comme 'site' signifiant .....	221
3.1. Le corps, l'esprit et la sensibilité en mouvement .....	222
3.2. La 'dynamique' d'immobilité par la géographie du paysage.....	231
3.3. (D)écrire le corps et le parcours par la figure circulaire .....	235
3.4. Le 'site' du corps par le regard socialisé.....	239
4. La bande sonore du spectacle littéraire : ouverture cacophonique de la clôture .	247
4.1. Pathos miné : la sainte mort, le régal du palais et la pénombre .....	248
4.2. L'espace et le son : la topographie perturbée et le désordre auditif.....	251
4.2. Brouillage des genres narratifs : la vocation discursive du genre .....	259
4.4. Topographie dérangeante en spectacle : le monde renversé .....	265
4.5. Dynamique de renouvellement : la confrontation des voix discursives.....	267
<i>Conclusion</i> .....	269
TROISIÈME PARTIE : <i>Pyška</i> (1934, Mikhaïl Romm)	
Réaccentuer la femme déchue. Prise de conscience salutaire.....	276
<i>Avant-propos</i> .....	277
CHAPITRE I. Mise en contexte .....	278
CHAPITRE II. Prostituée-paysanne : la vache au service du mythe du Paradis perdu..	281
1. Prostituée-paysanne : au croisement des voix discursives.....	281
2. Du baptême à la vache : voix sociale du motif mythique .....	286
2.1. De l'église à l'étable : 'site' d'évasion nostalgique .....	286
2.2. La vache : figure archétypale, signe idéologique.....	290
3. Labeur salutaire : purifier la femme déchue. De la matrice archétypique au mythe soviétique .....	297
CHAPITRE III. De la femme victime à la Nouvelle femme soviétique : au croisement de l'entre-deux .....	303
CHAPITRE IV. La topographie de l'image comme 'site' d'idéologie .....	319
1. Le cercle : marquage idéologique de la géométrie métaphorique .....	319
2. L'iconographie du couple : solidarité et égalité (?) .....	327

CHAPITRE V. De la neige de guerre décadente au naturalisme de la boue .....	336
1. Imagerie du voyage comme vision du monde : espace et vitesse.....	336
1.1. Topographie paysagère : support narratif .....	336
1.2. Géographie terrestre et image artistique : quelques enjeux .....	339
2. Iconographie de la vitesse comme ‘site’ d’idéologie.....	346
3. Espace-temps de la route: représentation idéologisée .....	349
3.1. Du train à la diligence : spatialité idéologiquement étrangère .....	349
3.2. La boue comme signe idéologique.....	350
CHAPITRE VI. Plurivocalité de l’image filmique : image indisciplinable .....	360
1. L’image filmique des années 1930 : esthétique de portée idéologique .....	360
2. Vocation historique de la mythologie populaire : folklore et idéologie .....	364
3. Au croisement identitaire : trinités des visages sociaux de la fille publique .....	368
4. La prostituée comme signe idéologique : incarnation du Mal occidental .....	388
5. La socialité du regard : faire voir par l’œil de la caméra soviétique.....	392
5.1. Sous l’œil de la caméra muette: les murs ont des yeux plutôt que des oreilles.....	393
5.2. Regard ‘socialisé’ comme construction discursive .....	395
Conclusion .....	404
QUATRIÈME PARTIE : <i>Boule de suif</i> (1945, Christian Jaque)	
Rédimer la pécheresse. Salut libérateur (?) de la Libération .....	410
<i>Avant propos</i> .....	411
CHAPITRE I. « Boule de suif » dans le théâtre du direct après-guerre .....	416
1. Mise en contexte .....	416
2. (Re)créer la mémoire collective : le cinéma en mission historique .....	423
CHAPITRE II. Plurivocalité de l’image filmique .....	426
1. Ondes sonores de la Résistance /Libération : la musique comme geste politique.....	427
2. <i>American-ness</i> à la française.....	434
2.1. Western à la Tintin : le <i>stagecoach</i> dans les poursuites à la française.....	434
2.2. Géographie du paysage : les prairies du « Far-West » par les vallées françaises.....	439
CHAPITRE III. Dire l’ascendance de la fille-salvatrice : complicité des figures opposées .....	445
1. La figure ascensionnelle : élément moteur du spectacle filmique .....	445

2. De l'épique du western au romantisme d'aventure à la française .....	449
3. Le chemin au temple comme pratique ascensionnelle.....	453
3.1. La géographie profane par la topographie archétypale .....	455
3.2. Dissonance dans la topographie ascensionnelle.....	459
CHAPITRE IV. Vocation historique des figures archétypiques.....	462
1. Le glas funèbre à l'allure allègre .....	463
2. Champ acoustique comme champ de bataille .....	467
3. Spectacle comique à prétention grandiloquente .....	472
4. Thématique ascensionnelle virile : diversité des modalités du sens .....	476
CHAPITRE V. La femme dans l'iconographie filmique d'après-guerre .....	484
1. Symphonie jubilatoire de l'ascendance lumineuse : notes dissonantes .....	484
2. Masculin-féminin : dissonance dans l'ordre générique du western.....	485
3. Redéfinir la femme d'après-guerre : la nouvelle femme et la femme tondue .....	490
3.1. Élisabeth Rousset : femme nouvelle pour une France nouvelle?.....	491
3.2. Le féminin dans la 'géométrie' de la Résistance : verticalité virile et collaboration horizontale.....	503
3.3. Corps féminin sous la bannière du patriotisme et de l'honneur national.....	507
<i>Conclusion</i> .....	520
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	527
BIBLIOGRAPHIE .....	542
COPYRIGHT RELEASE .....	573
CURRICULUM VITAE .....	574

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

	Page
Figure 1 .....	282
Figure 2 .....	290
Figure 3 « Nous, les bolcheviks, ferons de notre mieux pour que tous nos kolkhoziens aient une vache. » (Placard, 1934).....	293
Figure 4 .....	329
Figure 5 .....	337
Figure 6 .....	338
Figure 7 .....	338
Figure 8 .....	339
Figure 9 .....	353
Figure 10 .....	354
Figure 11 .....	354
Figure 12 .....	441
Figure 13 .....	447
Figure 14 .....	456
Figure 15 .....	458

## Avertissement

Dans cette étude, les références relatives aux récits de Maupassant renvoient à deux volumes de *Contes et nouvelles*, dans l'édition établie et annotée par Louis Forestier (abrégée en *CN*). Les chiffres entre parenthèses indiqués dans le texte contiennent le numéro du volume en chiffres romains suivi du celui de page. Pour les chroniques de Maupassant, nous renverrons, pour l'essentiel du texte, à *Chroniques* en 3 volumes dans l'édition d'Hubert Juin et *Chroniques, études, correspondances de Guy de Maupassant* (abrégé en *C.E.C.*) dans l'édition publiée et annotée par René Dumesnil.

Pour transcrire les caractères cyrilliques, nous avons adopté deux systèmes de translittération du russe dont l'un respecte les normes de la translittération internationale ISO<sup>1</sup> et l'autre suit l'usage le plus courant. En citant des publications, nous avons respecté la transcription qui a été utilisée dans ces ouvrages. C'est aussi le fait que les normes de transcription diffèrent de l'anglais au français. C'est pourquoi différentes versions de transcription de titres de publications et de noms apparaissent dans le texte comme suit : Berdjaev et Berdyaev; Dostoevskij et Dostoïevski; Šklovskij, Chklovski et Shklovsky.

---

<sup>1</sup> GILAREVSKIJ R. S. et KRYLOVA N. V., « La Translittération des caractères cyrilliques », in *Bulletin des bibliothèques de France* n° 6, 1961 [En ligne] [consulté le 03 août 2011], URL : <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1961-06-0279-002>>. ISSN 1292-8399.

## Glossaire des termes cinématographiques<sup>2</sup>

**angle de prise de vue** : Ce qui apparaît à l'écran, du centre de l'image à ses extrémités (*angle of view*). Techniquement, il s'agit de la place de la caméra selon un axe horizontal et un axe vertical.

**bande sonore** : [1] Partie de la pellicule où sont enregistrés les sons du film (les paroles, la musique et les effets sonores (*sound track*)). [2] Par extension, ce qu'entend un spectateur en regardant un film.

**carton** : Texte calligraphié ou imprimé, photographié sur un cello ou un fond mat (*intertitle*). Durant l'époque du muet, le carton intercalé entre deux images donne une information sur le temps et le lieu de l'action, un commentaire explicatif ou un extrait du dialogue.

**champ-contrechamp** : Alternance de deux champs diamétralement opposés (*shot-reverse shot*). Le champ-contrechamp est généralement utilisé dans un dialogue lorsque la caméra prend la place de l'interprète qui ne parle pas.

**cinéma muet** : Ensemble des films réalisés durant la période du muet, soit entre 1895 et 1927 (*silent film*).

**contre-plongée** : Prise de vues effectuée avec l'axe de la caméra dirigé vers le haut (*low-angle shot*). Par la contre-plongée, on obtient des personnages grands et plus imposants.

**échelle des plans** : Importance spatiale assurée à un objet dans le plan par rapport à la distance réelle ou apparente entre cet objet et la caméra. L'échelle des plans correspond à la grosseur des plans.

**générique** : Partie située au début et/ou à la fin du film donnant le nom des collaborateurs et de leurs fonctions (*credits, credit title*). [...] Le générique est la fiche d'identité du film.

**gros plan** : Plan cadrant un visage, une partie du corps d'un personnage ou un objet (*close shot, close-up*). En rapprochant le sujet ou l'objet, le gros plan force l'attention du spectateur, attire son regard sur l'attitude, l'émotion ou la réaction du personnage.

**hors-champ** : Tout ce qui demeure à l'extérieur du cadre de l'image (*off-screen*). Souvent matérialisé par un son, il peut jouer un rôle narratif important.

**insert** : Gros plan ou très gros plan d'un objet inséré entre deux plan, utilisé dans un but dramatique, dans le déroulement de l'action (*insert, insert shot*).

---

<sup>2</sup> D'après ROY André, *Dictionnaire du film. Tous les termes de la technique, de l'Industrie, de l'histoire et de la culture cinématographiques*, Outremont, Logiques, 1999.

**loi des 180 degrés** : Règle qui commande de filmer deux personnes qui se font face en contrechamp en ne dépassant pas la ligne imaginaire qui les réunit (*180-degree rule*). Cette loi vaut également pour le déplacement d'un personnage d'un plan à un autre; si, dans le plan, le personnage se déplace de gauche à droite, il doit, dans le plan suivant, être vu se déplaçant encore de gauche à droite, sinon, il donnera l'impression de revenir sur ses pas.

**long-métrage** : Film dont la durée dépasse 60 minutes (*feature film*).

**mise en scène** : Ensemble des éléments filmiques de la représentation, du jeu des interprètes au choix du décor, en passant par la position de la caméra et des angles de prise de vues.

**moyen métrage** : Film dont la durée se situe entre 30 et 60 minutes (*medium-length film*).

**panoramique** : Mouvement de caméra obtenu par la rotation de l'appareil sur son axe. Le panoramique balaie le paysage et suit les personnages et les objets mobiles.

**plan** : [1] Suite continue d'images devant la caméra au cours d'une prise (*shot*). Une prise représente un plan. Le montage est l'assemblage des plans.

**plan moyen** : Plan cadrant un ou des personnages en pied (*medium shot* ou *full shot*).

**plan rapproché** : Plan cadrant un ou des personnages à la taille ou à la poitrine (*medium close-up*). Le plan rapproché est un plan américain serré. Syn. plan rapproché poitrine, plan rapproché taille.

**plan serré** : Plan coinçant les personnages dans les limites du cadre de l'image (*tight shot*). Le plan serré d'emploi également pour désigner un gros plan d'un objet.

**plongée** : Prise de vues effectuée avec l'axe de la caméra incliné vers le bas (*high-angle shot*, *down-shot*). Pour une plongée, la caméra surplombe les personnages, leur donnant ainsi une impression de vulnérabilité.

**scène** : [1] Suite de plans constituant un fragment du film (*scene*). L'ensemble des plans forme une unité narrative possédant un sens propre. [...] Une suite des scènes délimite une séquence.

**séquence** : Suite de scènes se déroulant généralement dans des lieux différents et constituant un sous-ensemble narratif dans un film (*sequence*). La séquence est une unité fondamentale de la grammaire cinématographique.

**série télévisée** : Suite d'émissions, dramatiques, comiques ou mélodramatiques, de même durée, se poursuivent sur plusieurs mois et souvent sur plusieurs années (*television series*).



## Introduction générale

### *Avant-propos*

La présente étude doctorale s'interroge sur la figure féminine telle qu'elle est représentée dans la nouvelle de Guy de Maupassant, « Boule de suif », et transposée dans deux adaptations cinématographiques, *Pyška* de Mikhaïl Romm, cinéaste soviétique (1934)<sup>3</sup>, et *Boule-de-suif* de Christian-Jaque, metteur en scène français (1945)<sup>4</sup>. Dans la perspective globale, l'objectif de ce travail consiste à explorer la façon dont le personnage féminin issu du deuxième versant du XIX<sup>e</sup> siècle est reformulé par le cinéma du milieu du XX<sup>e</sup>. Dans ce corpus, trois figures féminines structurent l'analyse et en caractérisent la complexité. Générant une multiplicité de reprises artistiques, le couple texte source et œuvre dérivée constitue une ressource inestimable de la diversité d'expériences et d'expressions et de la diversité d'interprétations de ces expériences et de ces expressions. L'évidence s'impose d'emblée qu'une lecture du contenu de surface des produits artistiques dont le texte support et son adaptation, ne suffirait pas si l'on s'engage à éclaircir le mécanisme profond de transformation qu'un récit littéraire subit dans le transfert à l'écran. Loin de simplement observer des correspondances et écarts formels entre les réalisations scripturales et iconiques, nous nous proposons en revanche d'interroger la poétique sociale des images, littéraires et filmiques, dans la perspective sociocritique. Il s'agit donc d'une stratégie d'analyse multidisciplinaire qui permet de tenir compte des questions esthétiques, historiques, idéologiques, culturelles et sociales, stratégie qui favorise la rencontre de représentations, de formes esthétiques, de figures symboliques et de genres artistiques, dans la mesure où ces formes et représentations sont tributaires de leur époque historique.

---

<sup>3</sup>ROMM Mikhaïl (réal.), *Pyška*, in *Legendy russkogo kino*, t. 2, *Faina Ranevskaja* [Легенды русского кино, том 2, Фаина Раневская], Rossija, Starlajn [Старлайн], 2012, 1 DVD vidéo, 64 min. Drame.

<sup>4</sup>CHRISTIAN-JAQUE (réal.), *Boule de suif*, France, René Chateau Vidéo, 1 DVD vidéo, 100 min. Mélodrame.

## I. Problématique et objectifs d'analyse

Comparatiste et contrastive par essence, cette étude se situe au croisement des champs de recherche qui étudient la poétique sociale des œuvres artistiques : la critique littéraire et celle du cinéma, la sociocritique, l'histoire des faits, la culture sociale, la pensée bakhtinienne, l'histoire des femmes. Notre démarche analytique se propose de faire coopérer divers concepts théoriques en mettant en interaction des outils critiques et des grilles d'analyse variées.

Il est désormais admis que l'œuvre artistique, tant littéraire que filmique, est un produit culturel, objet de l'Histoire<sup>5</sup>, et en tant que tel, elle possède une dimension discursive. L'adaptation l'est à juste titre, comme le montrent les travaux des théoriciens dans le domaine de l'adaptation<sup>6</sup>. La question qui se pose est de savoir comment expliquer les changements que subit l'œuvre initiale dans ses reproductions successives. Comme le montre Linda Hutcheon, les facteurs en sont nombreux dont les questions budgétaires et les raisons d'ordre personnel entre autres. Au niveau du sens, « les modifications apportées par la transposition iconique ne sont pas indépendantes d'un contexte historique », comme l'observent Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc<sup>7</sup>. Comment dès lors, sous quels facteurs l'héroïne de « Boule de suif » se transforme-t-elle en passant vers l'écran ? Dans le cas de notre corpus, le texte fictionnel issu de la France du XIX<sup>e</sup> siècle se fait catapulte dans deux temps historiques différents et dans un nouvel espace géographique, dans le cas du film soviétique, *Pyška*. Dans ce dernier, la nouvelle de Maupassant se voit transplantée dans l'univers culturel soviétique sous le régime stalinien des années 1930; c'est alors que débute la marche de l'Histoire vers la Seconde Guerre mondiale. À son tour, le film français *Boule de suif*, réalisé une décennie plus tard, est issu de la période d'après la Libération, à la fin de la guerre. Il est

---

<sup>5</sup> ROBIN Régine, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, p. 19.

<sup>6</sup> CROS Edmond, *Theory and Practice of Sociocriticism*, trad. Jerome SCHWARTZ. Minneapolis, University of Minnesota Press, « Theory and history of literature », vol. 53, 1988; CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique. Propositions méthodologiques*, Montpellier, Université Paul-Valéry, Éditions du CERS, « Études sociocritiques », 1995.

<sup>7</sup> CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit., p.35. Ce titre abrégé sera employé ailleurs dans le texte.

évident qu'une telle transposition ne peut guère s'effectuer sans faire subir des changements au texte de départ.

Nous suivons la perspective de Carcaud-Macaire et Clerc lorsqu'elles proposent d'étudier le mécanisme profond d'un tel processus de transformation en allant chercher au-delà de la surface narrative, à travers la mise en rapport entre matière artistique et société. Il s'agit d'interroger les structures textuelles qui sont porteuses d'un discours, structures où se transcrit le social<sup>8</sup>. Nous nous proposons ici d'étudier comment l'épaisseur discursive s'investit dans la poétique de trois produits culturels et dans quelle mesure cet ordre opératoire contribue aux modulations du sens de l'image de l'héroïne littéraire et celle de ses avatars iconiques. Il s'agit en ce sens d'examiner trois figures féminines à travers un prisme comparatif multifacette en envisageant les récits comme production discursive, propre de la société dans laquelle ceux-ci sont produits. Cela implique la nécessaire mise en contexte historique de la nouvelle et des films, dans l'association avec l'identité sociale, culturelle, économique, et les conditions politiques de leurs pays respectifs en confrontant ces données aux faits sociaux et historiques de l'histoire des femmes. La sociocritique de Marc Angenot, qui propose le concept du discours social dans le cadre de la société française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et les écrits de Mikhaïl Bakhtine sur la poétique historique du roman constituent l'influence la plus importante sur notre étude. La spécificité de notre objet d'analyse nous impose de faire appel aux études féministes, surtout celles en l'histoire des femmes.

Dans « Boule de suif », la signification de l'héroïne se construit non seulement par le biais des traits d'apparence physique, des pensées intimes, des actes commis, et par l'intervention de l'entourage composé d'autres personnages. L'espace est doté lui aussi d'un rôle à jouer dans l'ensemble des modalités du sens. Le texte de Maupassant est ponctué de formes spatiales tant au niveau du portrait de l'héroïne que du trajet que celle-ci entreprend. On y observe toute une diversité des descriptions de 'sites' topographiques, formes corporelles, spectacles paysagers, lieux, locaux, détails de structures architecturales. Il y a donc lieu de s'interroger sur le rôle de l'esthétique spatiale qui est tout sauf innocent. Ceci dit, nous nous proposons d'examiner l'investissement des

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.35.

éléments spatiaux dans le façonnage du sens du protagoniste du récit, tant au niveau textuel que discursif. Nous nous appuyons sur l'analyse des thématiques, des effets génériques et de ceux de style qui apparaissent dans la textualité des récits, en vue de ne pas séparer ce qui est dit de l'art de dire. Les effets de texte et de technique artistique sont porteurs des marques d'un instant de production sociohistorique et donnent une formulation spécifique au message communiqué par l'œuvre. Le parcours de l'héroïne et la série d'épreuves qu'elle rencontre présentent aussi l'intérêt comme trajectoire spécifiquement féminin. Suivre ce vecteur d'analyse sera donc examiner le portrait du protagoniste en rapport avec ce que le discours dit de la femme et aussi avec certaines pratiques de signification socioculturelle.

Voici les questions principales, relatives à la problématique féminine, par lesquelles la présente étude est structurée : Dans quelle mesure la façon dont l'héroïne principale est traitée dans les récits filmiques est-elle différente du traitement dont celle-ci fait l'objet dans la nouvelle de Maupassant ? Comment s'opère l'investissement de l'ailleurs social dans trois produits artistiques pour que « le code linguistique se concrétise en énoncés acceptables et intelligibles<sup>9</sup> » ? Dans quelle mesure la « *semiosis* discursive<sup>10</sup> » détermine-t-elle les changements dans l'œuvre dérivée, si bien que l'image littéraire, transposée à l'écran, s'éloigne de celle dans l'œuvre source au point d'en sortir différente au niveau du sens ? Étant donné le statut privilégié dont le thème de la femme jouit dans l'œuvre de Maupassant, la question qui se pose également est de savoir comment cette thématique est traitée dans les films. En quoi les notions de « sortir » et de « voyage » permettent-elles de repenser la représentation de la femme et de la féminité dans les récits filmiques du milieu du XX<sup>e</sup> siècle par rapport au récit littéraire de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ? En cela, on pense à la corrélation entre deux sens des termes, tant qu'ils sont formulés par Michelle Perrot : « voyage-action [et] transgression morale », « sortir physiquement [et] sortir moralement des rôles assignés<sup>11</sup> ». Dans quelle mesure

---

<sup>9</sup> ANGENOT Marc, *Mil huit cent quatre-vingt-neuf : un état du discours social*, Longueuil, Édition du Préambule, « L'Univers des discours », 1989, p.15. Le titre abrégé sera employé ailleurs dans le texte comme suit : *1889 : un état du discours social*.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.37 (souligné par l'auteur).

<sup>11</sup> PERROT Michelle, « Sortir », in *Histoire des femmes en Occident*, DUBY George et PERROT Michelle (dir.), vol. IV, *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, Paris, Plon, 1991, p. 484, 468.

l'esthétique des récits cinématographiques originaires du XX<sup>e</sup> siècle est-elle en rupture avec les canons réalistes-naturalistes du XIX<sup>e</sup> siècle en matière de représentation de la femme, canons avec lesquels la fiction de Maupassant est associée par tradition ? Transposant la fiction romanesque du siècle précédent, le cinéma du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, soviétique et français, conteste-t-il l'image de la femme ? L'esthétique de la fiction cinématographique rend-elle visibles et lisibles les processus démocratiques qui ont eu lieu dans la société occidentale aux cours de ces quelques décennies par lesquelles les contextes historiques de trois œuvres sont séparés ?

Et, finalement, quelques mots pour présenter rapidement la structure de la thèse. La thèse se compose de cinq majeures parties : introduction générale, étude de certains aspects stylistiques de l'écriture de Maupassant et trois parties distinctes de l'analyse, chacune due à l'une de trois œuvres du corpus. La présentation des axes théoriques autour desquels s'oriente notre enquête analytique fait l'objet de l'introduction générale. La première partie entend mettre en relief certains traits caractéristiques de l'esthétique maupassantienne, dans la mesure où ils se manifestent dans la nouvelle « Boule de suif ». La deuxième partie est consacrée à l'étude de la nouvelle de Maupassant, « Boule de suif », dans la perspective sociocritique. Et finalement, les deux dernières parties, la troisième et la quatrième, sont centrées sur deux adaptations en les confrontant l'une et l'autre avec le texte source. En vue de l'économie d'analyse croisée des œuvres, il nous paraît nécessaire de précéder l'analyse des films par celle du texte-support. Cette stratégie semble particulièrement pertinente pour ce type spécifique de corpus. Cela nous permettra de gérer et d'exploiter le volume pléthorique de résultats obtenus au cours de l'étude de l'œuvre originelle sans en faire le double emploi dans les analyses des films. Ainsi, en examinant les récits filmiques sous l'angle du rapport avec le récit littéraire, nous ferons constamment référence à la partie portant sur ce dernier.

## **II. Constitution de corpus : critères de sélection**

À en juger d'après le nombre des adaptations filmiques en augmentation constante, la fiction littéraire de Maupassant ne cesse d'attirer les cinéastes à l'échelle internationale. Si la filmographie établie en 1988, dans une édition de *Contes et nouvelles* de

Maupassant, répertorie une centaine de films<sup>12</sup>, celle de Noëlle Benhamou compte plus de 180 adaptations, réalisées pour le grand et le petit écran<sup>13</sup>. Selon les données de Claude Guiguet, soixante cinq d'environ de trois cents contes et nouvelles et cinq de six romans ont été portés à l'écran<sup>14</sup>. Parmi les films les plus récents, notons surtout les séries télévisées réalisées en France dans la dernière décennie, sous le titre *Chez Maupassant*. En ce qui concerne « Boule de suif », la nouvelle a été interprétée 16 fois par les cinéastes dans différents pays et de diverses façons. Ainsi, dans certaines adaptations, le cadre historique et géographique se déplace<sup>15</sup>, comme c'est le cas dans *The Woman Disputed* (États-Unis, 1928), *Maria no Oyuki/Oyuki, te Madonna/Oyuki, the Virgin* (Japon, 1935) et *Bande de lâches/Un branco di vigliacchi* (Italie/France, 1962). Certaines réalisations comme *Stagecoach* (États-Unis, 1939)<sup>16</sup> et *La spiaggia/La Pensionnaire/The Beach* (Italie/France, 1954) offrent une interprétation plutôt libre de la nouvelle, d'après l'observation de Russel Campbell<sup>17</sup>. Parmi les tournages plus récents citons *Ruanskaja deva po prozvišču Pyška/A Girl from Rouen Nicknamed Doughnut* (le titre original : *Руанская дева по прозвищу Пышка*), long métrage soviétique pour la télévision (URSS, 1989), et un court métrage français du même titre, *Boule de suif*, réalisé dans le cadre de la série d'épisodes télévisée, *Chez Maupassant* (France, 3<sup>ème</sup> saison, 2011).

Certaines réalisations ont connu une notoriété à l'échelle mondiale. Ayant rencontré un grand succès à l'époque de la parution, celles-ci continuent même de nos jours de jouir d'une bonne réputation dans leur pays d'origine. Les autres ne sont reconnues que localement sans être passées par la circulation transnationale. La transposition multiple de la nouvelle démontre qu'elle demeure toujours une source d'inspiration pour les cinéastes qui y trouvent un aspect moderne et une problématique d'actualité propre à l'état de société en question, et cela en dépit de la distance, temporelle et géographique. Tout en

---

<sup>12</sup> FRÉMY Dominique, « Filmographie », MAUPASSANT Guy de, *Contes et nouvelles*, vol. I, SCHOELLER Guy (éd.), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1988, p. 259-266.

<sup>13</sup> *Maupassantiana*, [En ligne]

URL : < [http://www.maupassantiana.fr/Filmographie/accueil\\_filmographie.html](http://www.maupassantiana.fr/Filmographie/accueil_filmographie.html) >

<sup>14</sup> GUIGUET Claude, « Téléfilmographie de Maupassant », in *CinémaAction TV*, « Maupassant à l'écran », n° 5, avril 1993, p. 176.

<sup>15</sup> CAMPBELL Russel, *Marked Women. Prostitutes and Prostitution in the Cinema*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, p. 91.

<sup>16</sup> Ce même titre porte le remake du film classique de John Ford, *Stagecoach*, réalisé par Ted Post (États-Unis) en 1986.

<sup>17</sup> CAMPBELL Russel, *Marked Women. Prostitutes and Prostitution in the Cinema*, op.cit., p. 91.

gardant des points d'attache avec le texte de Maupassant, les réécritures diffèrent sensiblement de leur prototype source et l'une de l'autre par plusieurs d'aspects. C'est ce que Hutcheon appelle « *transculturation* or *indigenization* across cultures, languages, and history<sup>18</sup> ».

Si la transposition de la nouvelle de Maupassant par les moyens du septième art s'avère prometteuse en tant qu'objet d'étude, c'est que la reprise de la (més)aventure de l'héroïne du récit au siècle suivant soulève plusieurs questions. Voici quelques points d'intérêt. Premier point : ce qui se révèle au premier regard c'est la femme galante qui détient le rôle principal dans la nouvelle. Qu'en est-il donc de la marchande d'amour en tant que protagoniste d'une affaire politico-militaro-sexuelle au siècle suivant ? Question liée à la problématique de la femme (publique) comme image culturelle, tant qu'elle est représentée dans une œuvre artistique. Deuxième point d'intérêt : l'intrigue de ce récit de voyage étant encadrée par le conflit militaire franco-prussien, comment la situation paroxystique de violence est-elle mise en jeu dans le cinéma au milieu du XX<sup>e</sup> siècle ? La tension qui monte et les enjeux qui s'exacerbent lors de la guerre, comment le cinéma s'en sert-il pour construire le trajet de l'héroïne, femme en voyage ? Question relative aux rapports symboliques entre la femme en route, en tant que construction discursive, et la guerre comme situation hors de l'ordinaire, celle d'une crise collective. Troisième point d'intérêt : les attaches que les récits filmiques entretiennent avec le texte de Maupassant et par lesquelles ceux-ci sont liés à leur contexte historique respectif ; on se demande comment ces attaches coexistent et interagissent. Quels nouveaux rapports l'œuvre d'arrivée rétablit-elle entre les éléments retenus du texte originel ? Question liée à la problématique du champ de l'adaptation en tant que produit de réécriture. Quatrième point d'intérêt : Quelle est le rôle de ces multiples formes du hors-texte dans la transposition de l'héroïne maupassantienne à l'écran : les conditions historiques de l'instant de réalisation de l'œuvre et les facteurs socioculturels et politiques qui lui sont propres, y compris le savoir culturel et l'imaginaire collectif ? La nouvelle étant elle-même dotée d'une épaisseur discursive, comment donc les effets de sens de l'image littéraire sont-ils modulés par les discours propres au contexte sociohistorique de deux

---

<sup>18</sup> HUTCHEON Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. XVI (souligné dans le texte).

avatars iconiques du protagoniste de la nouvelle ? Quelle explication donner à l'altération de ces données de sens qui sont soit atténuées, délocalisées ou bien rejetées dans les créations filmiques ? Question relative à la semiosis discursive et à la problématique de la « réaccentuation<sup>19</sup> » du texte source dans le texte d'arrivée. Et enfin le cinquième point d'intérêt consiste à dégager, au risque même de suivre dans le sillage d'un grand nombre d'ouvrages critiques, de nouvelles facettes de l'originalité singulière de la poétique de Maupassant.

Parmi les questions abordées dans cette étude, il s'agit d'élucider pourquoi les cinéastes réinventent inlassablement la mésaventure de la prostituée légendaire. Il semble que 16 adaptations filmiques, effectuées depuis la parution de « Boule de suif » dans *Les Soirées de Médan*, en 1880, soient loin d'être un pur fruit de la volonté du réalisateur ou celui d'un hasard quelconque. On peut se demander quelle signification donner, dans une perspective comparatiste sociocritique, à la résurgence de Boule de suif au grand écran, soviétique et français, à cette époque précise, en 1934 et en 1945 respectivement. Il est donc question de l'adaptation en tant que pratique culturelle.

Pour ce qui est du corpus d'œuvres à analyser, il n'a pas été constitué de façon arbitraire. Le principe historique est l'un des critères selon lesquels la sélection des adaptations a été réalisée. Ainsi, nous avons pris en considération l'appartenance des films (d'après la date de tournage/sortie sur le grand écran) à une même période historique, plus ou moins, celle encadrant la Seconde Guerre mondiale<sup>1</sup>. En ce qui concerne la nouvelle de Maupassant, elle relate un épisode de l'occupation prussienne de 1870-1871, événement duquel l'instant de la parution de « Boule de suif » est éloigné par une décennie. Pour ce qui est de deux films, soviétique et français, ils sont réalisés et sortis en 1933-34 et 1944-45 respectivement. Encadrant la période en question, ces repères historiques marquent la prise du pouvoir par Hitler et l'avènement du nazisme d'un côté et la fin de la Seconde Guerre mondiale de l'autre.

Tout en empruntant au texte littéraire le moment de la guerre et de l'occupation comme vecteur narratif, les récits filmiques diffèrent tout de même de celui-ci et l'un de l'autre quant à leur association avec la guerre comme fait historique réel de leur époque

---

<sup>19</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria OLIVIER, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, p.232.



respective. Voici quelques points à considérer à cet égard. Rédigée par Maupassant presque dix ans après la guerre franco-prussienne de 1870-1871, « Boule de suif » s'adresse aux lecteurs d'après Médan. Suivant les premières années d'après la défaite, où la société reste sous l'effet de choc violent et douloureux, la deuxième décennie d'après Médan est marquée par l'esprit revanchard et la rhétorique militante. Dans « Boule de suif », on assiste à une réflexion distanciée, réfléchie et critique, sur les événements de l'échec militaire de la France et sur les années de l'occupation du pays par l'armée prussienne. En ce qui concerne, *Pyška*, de Mikhaïl Romm, réalisateur soviétique, ce moyen métrage<sup>20</sup> est réalisé en 1933-1934 et sort dans les salles de cinéma le 15 septembre 1934. Bien que les années 1930 soient marquées en Europe par la marche vers la guerre, la préoccupation sur le danger de l'Allemagne nazie ne retentit pas dans le cinéma soviétique au tournant de 1933-1934, ce qui relève de la stratégie politique des dirigeants de l'URSS sur la scène internationale. Pourtant, une menace potentielle de la guerre est plus que jamais ressentie dans la société soviétique, ce qui est dû à l'hostilité de la part des puissances capitalistes envers le jeune pays socialiste. On ne doit pas oublier non plus qu'au début des années 1930, on n'est pas encore très loin des événements de la guerre civile sanglante qui a fait des ravages en 1917-1922 et dont les souvenirs sont encore vifs dans les esprits. Pour ce qui est du long métrage de Christian-Jaque, *Boule de suif*, le film est tourné en 1945, durant la période de la libération et sort sur le grand écran le 3 octobre 1945, à Paris. Dans cette période marquée par les combats de libération de la France et ceux de la Seconde Guerre mondiale, les événements de l'occupation et de la résistance constituent le passé immédiat du spectateur. A cause du sujet traitant l'actualité récente, *Boule de suif* de Christian-Jaque est classé par la critique dans la catégorie de « films de circonstances ». Nous verrons à quel point les modifications affectant la signification profonde de l'héroïne de Maupassant dans deux films sont révélatrices des conditions sociohistoriques différentes. En tant que point partagé par la nouvelle et les films, le sujet narratif *per se* offre matière à une étude de cas unique visant le rapport femme-genre-guerre qui se met en place en tant que vecteur narratif dès le début de l'intrigue. À cet égard, étudier la corrélation entre la nouvelle et l'adaptation française

---

<sup>20</sup> À durée de 64 min, *Pyška* est souvent considéré par les critiques comme moyen métrage.

présente un intérêt particulier, car le champ de la guerre renvoie ici à la réalité concrète d'un événement historique en tant que référent extra-textuel.

Deux adaptations filmiques de « Boule de suif » offrent un terrain d'analyse fertile de plusieurs points de vue. Le produit cinématographique étant une création culturelle, l'image filmique présente une matière signifiante où s'investissent les discours sociaux, propres à l'époque historique du film. L'intérêt de l'adaptation soviétique de « Boule de suif » tient surtout dans son appartenance à l'époque stalinienne, ce qui favorise l'étude de l'investissement de l'idéologie dans le film. C'est la période où le régime commence à se durcir après quelques premières années du règne du « père des peuples ». On est ici au début des années 1930, période qui est désormais entrée dans l'histoire politique, économique, sociale et culturelle de l'URSS comme une période très complexe. Considérées comme relativement calmes par les historiens, les premières années de la décennie seront une ouverture de la phase la plus macabre et sanglante du régime totalitaire stalinien à venir. Dans la deuxième moitié de la décennie, le pays s'engouffrera dans la terreur de la campagne de répression idéologique de la population, avec de grandes purges et des déportations en masse. Or, ces premières années de la décennie se démarquent aussi par tant d'ambitieux projets économiques de grande envergure et, à la fois, par un fort interventionnisme politique dans la sphère artistique dont certains domaines comme la littérature et le cinéma sont particulièrement affectés. Le film de Romm constitue à cet égard un cas particulièrement intéressant, compte tenu des relations qui se dressent entre le pouvoir politique et le cinéma à l'époque du règne de Staline, et aussi du rôle que joue le cinéma dans la société soviétique. Rappelons que le septième art fut considéré par les fondateurs du pays socialiste comme le meilleur et le plus efficace instrument d'idéologie parmi d'autres arts, dans la bataille propagandiste pour les esprits, bataille qui consiste à éduquer les masses, élever leur niveau de conscience de classe, propulser les valeurs socialistes dans la société et contrer le discours ennemi. L'expression bien connue et maintes fois citée de Vladimir Lénine : « De tous les arts, l'art cinématographique est pour nous le plus important<sup>21</sup> », sera reprise par Joseph Staline dans le discours prononcé au XIII<sup>e</sup> Congrès du Parti, le 24 mai 1924, dans les termes

---

<sup>21</sup> La phrase est prononcée par Vladimir Lénine dans un entretien avec Lunačarskij et reproduite dans BOLTJANSKIJ Grigorij M (éd.), *Lenin i Kino* [Lénine et le cinéma], Moskva/Leningrad, 1925, p. 16-19.

suivants : « le cinéma est l'outil le plus important pour l'agitation des masses<sup>22</sup> ». Les deux leaders, Lénine et plus tard Staline<sup>23</sup>, comprennent le grand potentiel de l'art, et celui de la culture en général, aussi bien comme moyen d'influence sur la population soviétique que comme instrument de propagande dans la bataille idéologique contre les ennemis internes. Centré sur la formation d'une nouvelle société et de la création d'un Nouvel homme soviétique, le programme de Staline comprend « a forced modernization of Russian society: collectivization, industrialization, and [...] a planned "acculturation" of the masses<sup>24</sup> », ce dernier point étant un vecteur important du programme. « Innovators in cultural propaganda<sup>25</sup> », les bolcheviks se serviront largement de cette arme efficace, non seulement à l'intérieur du pays mais aussi sur la scène internationale<sup>26</sup>. C'est alors que le régime impose « unparalleled degree of state control over Soviet cinema<sup>27</sup> ». Servant de véhicule d'expression graphique pour les slogans propagandistes du parti, « the role of visual aspects of film was downgraded in favour of the carefully prepared script<sup>28</sup> ».

La question se pose tout de suite sur les critères analytiques auxquelles on pourrait avoir recours pour examiner un produit du cinéma soviétique, issu de l'époque en question. Comme le soutient John Haynes, on ne peut pas y appliquer les critères esthétiques du cinéma occidental parce que ces films « do not necessarily correspond to

---

<sup>22</sup> STALIN Iosif V., « Otčjot Central'nogo Komiteta XIII s'ezdu RKP(b), 24 maja 1924 goda » [Rapport du Comité Central au XIII<sup>e</sup> Congrès de RKP(b)] [Организационный отчет Центрального Комитета XIII съезду РКП(б) 24 мая 1924 г.], t. 6, in *Sočinenija v 18 tomah* [Œuvres en 18 vol.] [Сочинения в 18 т.] Moskva-Tver', Gosudarstvennoe izdatel'stvo, političeskoj literatury, [1946-2006], 1947, s. 217, [Москва/Тверь, Государственное издательство политической литературы, [1946-2006], 1947, с. 217].

<sup>23</sup> Comme le soutient Solomon Volkov, l'importance accordée par Staline au rôle de la culture dans les politiques intérieures s'explique, à un certain degré, par des raisons d'ordre personnel : « Less educated than Lenin, Stalin was more of a consumer and connoisseur of high culture. Therefore his plans for the overall "civilizing" of the Soviet public gave an important role to literature and art ». Voir : VOLKOV Solomon, *The Magical Chorus. A History of Russian Culture from Tolstoy to Solzhenitsyn*, trans. Antonina W. BOUIS, New York, Alfred A. Knopf, 2008, p. 94-95.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. IX.

<sup>26</sup> Une fois implantée, la politisation de la culture demeure solide comme stratégie de pouvoir dans une Russie post-soviétique. Comme l'observe Volkov, jusqu'à nos jours, les événements culturels, y compris les événements sportifs, sont habituellement très politisés et, en tant que tels, ils prennent très souvent une grande envergure : « [...] every significant local cultural gesture sooner or later takes on a global resonance, usually a political one, when it does not, the reason is also political ». (*Ibid.*, p. IX)

<sup>27</sup> HAYNES John, *New Soviet Man. Gender and Masculinity in Stalinist Soviet cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2003, p. 5.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 6.

canonical western definitions of "art"<sup>29</sup> ». Cela pourrait expliquer la raison pour laquelle le cinéma de la période stalinienne est souvent sous-estimé par les critiques occidentales. Traditionnellement qualifiée comme « [f]ilms ennuyeux, films de propagande, films académiques », la production de l'industrie cinématographique soviétique de cette époque est « souvent négligée dans les rétrospectives, boudée par les cinéphiles, survolée dans les histoires du cinéma, et [...] reste très largement mal connue<sup>30</sup> », comme le note Natacha Laurent. Parmi les aspects des films de cette période qui méritent surtout d'être explorés sont ceux qui disent quelque chose sur l'époque stalinienne et sur le discours soviétique, pour reformuler la réflexion de Haynes<sup>31</sup>. Ce qui rend intéressant le film de Romm, c'est aussi son format muet, car « the silent film – with its emphasis purely on the visual image – was regarded as a highly effective means of propaganda<sup>32</sup> », comme le soutient Haynes.

Un autre aspect à noter, c'est la longévité de *Pyška*. Bien que les films soviétiques de cette époque ne correspondent pas, selon Haynes, aux critères occidentaux du cinéma de haute qualité, le film de Romm, court métrage muet, noir et blanc, fût non seulement reconnu en Union Soviétique à l'époque de sa parution, mais il a survécu aux changements de la politique culturelle, à la longue succession de leaders vieillissants et à l'effondrement du pays et reste, 80 ans après sa parution, toujours populaire en Russie post-soviétique. Ce facteur est parmi tant d'autres justifiant « why these films are indeed worth watching<sup>33</sup> ».

L'intérêt de *Pyška* tient à la spécificité même de son intrigue cocasse relative à la sexualité et à celle des personnages dont la prostituée est la protagoniste. L'enjeu est considérable : Igor Kon parle de la sexophobie générale en Russie soviétique où ce qui est lié au champ de la sexualité a toujours été perçu de façon négative. Si dans les années 1920, la sexualité doit être restreinte, supprimée dans l'intérêt du prolétariat et pour le succès de la Révolution socialiste, c'est sur la discipline personnelle que l'accent est mis dans les années 1930 « for the sake of the Soviet state and Communist Party ». Il en

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> LAURENT Natacha (éd.), « Présentation », in *Le Cinéma « stalinien » : questions d'histoire*, Université de Toulouse/Cinémathèque de Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p.11.

<sup>31</sup> HAYNES John, *New Soviet Man. Gender and Masculinity in Stalinist Soviet cinema*, op.cit., p. 6.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 6.

résulte « extermination of all sorts of erotic culture and the prohibition of sexual discourse, whether in the area of sex research, erotic art, or medical information<sup>34</sup> ». Ceci dit, la résurgence de *Boule de suif* à l'écran soviétique, à l'époque stalinienne, suscite bien des questions et mérite d'être interrogée.

Ces quelques points permettent de résumer que le film de Romm, dans la mesure où il ne partage pas avec la nouvelle de Maupassant l'espace géographique et culturel, ni les présuppositions communes et idéologiques, offre un terreau d'analyse particulièrement prometteur pour une étude comparatiste. C'est pour cela qu'entre deux films, l'adaptation soviétique de « Boule de suif » occupe une place privilégiée dans notre étude, et nous y accordons une lecture particulièrement détaillée et approfondie.

En ce qui concerne le long métrage de Christian-Jaque, *Boule de suif*, notre analyse est limitée à deux épisodes, notamment ceux de début et de dénouement, que nous trouvons les plus représentatifs dans le cadre de notre étude. Notre intérêt pour le film est déterminé tout d'abord par son contexte historique unique de réalisation. Tourné dans les derniers mois de la Seconde Guerre mondiale, *Boule de suif* sort dans les salles de cinéma après la libération complète du territoire français des troupes nazies et après la fin de la guerre. L'aspect singulier de la courte période de l'immédiat après-guerre qui dure quelques mois à peine tient à sa position intermédiaire. Qu'il s'agisse de la politique, de l'économie, de la vie socioculturelle ou bien des rapports humains, tout se trouve en transition de la guerre à la paix. C'est une ère de changements qui comprend aussi le processus de reconstruction de la société. Or c'est également une période de crise qui témoigne des problèmes d'ordre politique et économique et d'une forte tension dans la société. Au niveau politique, l'après-Libération est une période entre deux républiques : la III<sup>e</sup> n'existe plus, alors que la IV<sup>e</sup> n'est pas encore installée, ce qui entraîne un climat d'instabilité, d'incertitude et de désarroi. Entre autres conséquences, il en résulte une vague de règlements de comptes quand la justice se fait par la rue contre ceux qui sont soupçonnés de collaboration avec l'occupant. Les problématiques qui occupent la société à cette époque ne sont pas sans conséquence sur l'industrie cinématographique et sur le

---

<sup>34</sup> KON Igor S., « Russia (*Rossiyskaya Federatsiya*) », in *The International Encyclopedia of Sexuality*, vol. II, FRANCOEUR Robert T. (ed.), New York, Continuum, 1999, p.1057.

contenu des créations filmiques. Se voulant agent de l'Histoire, le cinéma français s'engage à créer la mémoire historique authentique de la guerre, et cela en adoptant une posture particulière envers les souvenirs de la Résistance et de la Libération. Sur ce point, le film de Christian-Jaque constitue un beau matériau d'analyse pour une lecture comparative. L'intérêt de ce long métrage tient à la double perspective historique à travers laquelle les péripéties du voyage de l'héroïne sont narrées, liant deux époques et deux conflits militaires dont l'un daté de 1870-1871 et l'autre de 1940-1945. De même, *Boule de suif* se situe à part dans la production cinématographique française de cette période où les adaptations sont peu nombreuses.

Grâce à ses circonstances de réalisation particulières, le long métrage de Christian-Jaque offre un terreau prometteur pour l'étude de la représentation de la femme dans son rapport avec la thématique de la guerre. À cette période suivant la Libération, la problématique de la femme refait surface dans le discours public où les questions portant sur le rôle de la femme et sur la féminité sont revisitées. Deux visages sociaux de la femme deviennent alors un sujet de préoccupations de la société : la femme nouvelle et la tondue, les deux étant perçues par la société comme phénomène dérangeant. La notion de la femme nouvelle résume l'ensemble de traits d'une nouvelle identité des femmes françaises qui ont démontré leur capacité à relever les défis et les difficultés de la guerre en assumant un rôle habituellement assigné à l'homme, que ce soit au foyer, sur le marché du travail ou bien dans les rangs de la Résistance. L'immédiat après-guerre est marqué par le processus d'épuration collectif dont les femmes sont aussi une cible privilégiée. Le châtimement par la tonte fait partie intégrante de la Libération au point même d'en devenir un symbole représentatif : « la "tondue" est devenue après-guerre une image emblématique de la Libération », comme le souligne Fabrice Virgili<sup>35</sup>.

Dû à son format de moyen métrage, *Pyška* de Mikhaïl Romm est plus proche du texte de Maupassant, en tant que récit court, alors que le cinéaste français, Christian-Jaque, a incorporé deux récits, « Boule de Suif » et « Mademoiselle Fifi », dans une seule intrigue pour arriver au long métrage. Pour maintenir la cohérence du corpus et l'intégrité de l'analyse, nous accordons la priorité à la nouvelle « Boule de suif » comme point de

---

<sup>35</sup> VIRGILI Fabrice, *La France « virile ». Des femmes tondues à la libération*, Paris, Payot & Rivages, 2000, p.116.

référence principal, celle-ci étant partagée comme texte source par les deux films. Le récit «Mademoiselle Fifi » dont la trame narrative est intégrée dans la suite de péripéties relatées dans le film de Christian-Jaque, est abordé dans notre étude à un moindre degré. Vu l'étendue du champ de données à analyser et la limite impartie à ce type de travail, entreprendre une analyse intégrale de trois œuvres serait une tâche irréalisable. Le nombre de séquences retenues dans les films est nécessairement limité, celles d'ouverture et de clôture constituant un point d'intérêt privilégié.

Afin d'éviter toute confusion entre les emplois de *Boule de suif*, il convient de préciser trois façons dont le mot est utilisé dans notre étude: Boule de suif comme sobriquet du personnage principal; « Boule de suif » comme titre de la nouvelle de Maupassant; *Boule de suif* comme titre du film de Christian-Jaque.

Pour accéder au sens profond des changements que l'héroïne maupassantienne subit dans le transfert vers ses avatars filmiques et pour évaluer à quel point l'investissement du social dans le produit artistique détermine ces changements, il faut tenir compte du contexte de réalisation qui est déterminé par divers facteurs, historiques, socioculturels et idéologiques. Les œuvres du corpus sont originaires de deux pays, la France et l'Union Soviétique. Pour ce qui est du cadre temporel, le texte littéraire et ses transpositions cinématographiques embrassent deux époques, le troisième tiers du XIX<sup>e</sup> et le milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Par ce même fait, trois œuvres présentent un panorama spatio-temporel étendu et plein de contrastes. Il est question de l'arrière-plan socioculturel des produits artistiques dont chacun est immergé dans le sien. Les questions politiques et idéologiques sont aussi à considérer, dans la mesure où elles sont impliquées dans les réalisations artistiques, surtout quand il s'agit de la représentation de la femme comme image culturelle. Cela nous oblige à fournir constamment des commentaires et précisions d'ordre historique, politique, idéologique et socioculturel.

### III. Méthodologie : principaux concepts théoriques et vecteurs analytiques

Étant donné la diversité de grilles analytiques et de concepts théoriques dont celles-ci sont issues, la présente étude se situe au carrefour multidisciplinaire plutôt que dans un seul paradigme. La perspective sociocritique de notre démarche analytique implique la lecture des textes au croisement de diverses grilles analytiques : l'analyse textuelle, stylistique et sémiotique; l'Histoire des faits et des phénomènes historiques, socioculturels et politiques; l'histoire des femmes; la perspective historique, culturelle et sociale de l'espace; l'angle historique et social de la vocation des thématiques mythiques ; l'interrogation de la mise en spectacle de certaines habitudes, usages et conduites collectifs en tant que pratiques signifiantes.

#### 1. Perspective sociocritique : la *socialité*<sup>36</sup> de l'œuvre artistique

Notre interrogation sur l'héroïne du récit de Maupassant et ses deux avatars filmiques s'appuie sur la thèse suivante : le texte, littéraire et filmique, se pose, en tant que production langagière et œuvre artistique, comme un acte social de son époque historique, et le message que le texte communique est porteur des enjeux sociaux, propres à la société donnée. Les théoriciens du discours considèrent le texte (dans un sens large du terme) comme un lieu où l'élaboration du sens dépasse le niveau du contenu de surface, celui de la narration événementielle. Dans la production langagière, le sens s'élabore non « seulement à travers des mots, mais à travers des mécanismes syntaxiques et

---

<sup>36</sup> Nous utilisons ce terme, proposé par Claude Duchet, dans le sens compris par la sociocritique : « C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle la socialité ». Voir : DUCHET Claude, « Introductions. Positions et perspectives », DUCHET Claude, MERIGOT Bernard et TESLAAR Amiel van (dir.), *Socio critique*, Paris, Nathan, « Nathan-Université », 1979, p. 3-9. Sur ce point voir également : ANGENOT Marc et ROBIN Régine, *La sociologie de la littérature : un historique* suivi d'une *Bibliographie de la sociocritique et de la sociologie de la littérature* par Marc ANGENOT et Janusz PRZYCHODZEN, *Discours social/Social Discourse*, Nouvelle série, 2002, vol. IX, CIADEST, p.29. Édition numérisée, [En ligne] URL : <<http://marcangenot.com/wp-content/uploads/2012/01/Cahier-sociologie-de-la-litt%C3%A9rature-r%C3%A9dition.pdf>>



énonciatifs<sup>37</sup> ». Comme transmetteur d'informations discursives, déterminées par les contraintes de la réalité socioculturelle et idéologique de son époque contemporaine, le texte en général, et le texte littéraire en particulier, n'est jamais neutre.

Nous n'envisageons pas dans les pages qui suivent de dresser un bilan historique des concepts du discours ni de nous attarder sur la description de divers modèles de l'analyse de discours non plus. Cela a été fait dans des publications de grands théoriciens qui présentent un panorama complet de ce champ de recherche<sup>38</sup>. Or, il convient tout de même de faire quelques remarques là-dessus pour préciser le positionnement de notre approche méthodologique dans le champ de l'analyse de discours et introduire la base notionnelle à laquelle nous avons recours.

Dès son émergence dans les années 1960, le champ de l'analyse discursive s'installe définitivement dans le milieu universitaire quelques décennies plus tard. Dû à sa spécificité en tant que « discipline transversale<sup>39</sup> », les travaux de recherche dans le champ d'analyse du discours sont poursuivis dans divers domaines des sciences humaines, la linguistique, la critique littéraire, la philosophie, la sociologie, les études culturelles<sup>40</sup>. Notre analyse s'inscrit dans la perspective du champ de recherche qui étudie les déterminations historiques et sociales de l'œuvre artistique, littéraire et filmique, et considère le discours comme un phénomène social conditionné par le temps et l'espace historiques de sa production<sup>41</sup>. Sur le plan de l'appareil conceptuel et des techniques

---

<sup>37</sup> GUILHAUMOU Jacques et MALDIDIER Denise, « De nouveaux gestes de lecture ou le point de vue de l'analyse de discours sur le sens », in *Discours et archive: expérimentations en analyse du discours*, GUILHAUMOU Jacques, MALDIDIER Denise et ROBIN Régine (éd.), Liège, Mardaga, 1994, p.195-96.

<sup>38</sup> *Analyse du discours et sociocritique des textes/ Discourse Analysis and Sociocriticism of Texts*, édition spéciale de *Discours social/ Social Discourse*, vol.4, n° 1-2, Hiver/Winter 1992; ANGENOT Marc et ROBIN Régine, *La sociologie de la littérature : un historique*, op.cit.; CHARAUDEAU Patrique et MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002; DÉTRIE Catherine, SIBLOT Paul et VERINE Bertrand (éd.), *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, Paris, Champion, 2001.

<sup>39</sup> MALDIDIER Denise, « L'Inquiétude du discours », in *Analyse du discours et sociocritique des textes/ Discourse Analysis and Sociocriticism of Texts*, édition spéciale de *Discours social/ Social Discourse*, 4vol. 4, n° 1-2, Hiver/Winter 1992, p.9.

<sup>40</sup> Parmi les spécialistes qui ont établi le fondement de ce programme de recherche dans la littérature, sont des théoriciens de la tradition française comme Michel Foucault, Louis Althusser, Pierre Bourdieu, Dominique Maingueneau, ceux de l'École de Montréal comme Marc Angenot, Régine Robin, et Mikhaïl Bakhtine, théoricien russe, pour ne citer que quelques-uns.

<sup>41</sup> L'analyse sémiotique propose un autre type de lecture du texte que celle qui s'intéresse au discours comme phénomène linguistique. Souvent, les pratiques de l'analyse linguistique du discours ne font pas de distinction entre les deux termes, *texte* et *discours*, qui deviennent interchangeables. Voici l'acception du

d'analyse, narrative, sémiotique et discursive, nous suivons les études des théoriciens de la sociocritique et les travaux bakhtiniens. Dans ce domaine, les bases du chantier sont réalisées surtout par des théoriciens russes, Mikhaïl M. Bakhtine et ses collaborateurs Pavel N. Medvedev et Valentin N. Vološinov, et dans les études des théoriciens comme Marc Agenot, Régine Robin, Edmond Cros, qui posent la théorie et élaborent la pratique qui la valide. Comme il est posé dans les travaux de Bakhtine et des membres du « Cercle » bakhtinien<sup>42</sup>, la langue présente un point de vue sur le monde, *Weltanschauung*. Tous les mots sont pénétrés de l'histoire et de la culture d'une époque donnée; ils sentent « une profession, un genre, un courant, un parti, une œuvre concrète, un homme concret, une génération, un âge, un jour et une heure<sup>43</sup> ». Dans sa théorie du roman, Bakhtine met en relief l'importance extra-littéraire du texte romanesque. Le mot artistique est à comprendre et à étudier comme un « phénomène social - social dans toutes les sphères de son existence et dans tous les moments – depuis son image auditive jusqu'aux strates les plus abstraites du sens<sup>44</sup> ». Ceci dit, étudier le mot romanesque (et, par extension, l'énoncé) par les aspects linguistiques (grammatical, morphologie, phonétique) et les effets stylistiques, « dissociés des voies sociales fondamentales de la vie du mot », aboutit inévitablement au « traitement plat et abstrait ». Par une telle approche, le mot ne peut pas être étudié « dans une unité organique avec les sphères

---

mot « Texte » donnée dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*: « Le terme de texte est souvent pris comme synonyme de discours, surtout à la suite de l'interpénétration terminologique avec les langues naturelles qui ne possèdent pas l'équivalent du mot discours (français et anglais). Dans ce cas, la sémiotique textuelle ne se distingue pas de la sémiotique discursive. Les deux termes – texte et discours – peuvent être indifféremment appliquées pour désigner l'axe syntagmatique des sémiotiques non linguistiques : un rituel, un ballet peuvent être considérés comme texte ou comme discours ». Voir : GREIMAS Algirdas Julien et COURTES Joseph (éd.), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol.1, Paris, Hachette, 1979, p.390. Comme le note Agenot, la perspective sociodiscursive est « heuristiquement étrangère à la démarche linguistique. Ces deux perspectives semblent irréconciliables ». Voir : ANGENOT Marc, *1889: un état du discours social*, op.cit., p. 15.

<sup>42</sup> D'après la tradition établie, on considère Pavel Medvedev et Valentin Vološinov comme membres du « Cercle » bakhtinien. Or, comme le soutient Patrick Sériot, le « Cercle de Bakhtine n'a jamais existé », c'est une « invention tardive et apocryphe ». Sur ce point voir : SÉRIOT Patrick, « Préface », VOLOŠINOV Valentin Nikolaevič, *Marxisme et philosophie du langage. Les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage*, édition bilingue, trad. Patrick SÉRIOT et Inna TYLKOWSKI-AGEEVA, Limoges, Lambert-Lucas, « bilingues en sciences humaines », 2010, p.19. Le titre abrégé sera employé ailleurs dans le texte comme suit : *Marxisme et philosophie du langage*.

<sup>43</sup> BAKHTINE Mikhaïl Mikhajlovič, *Teorija romana* (1930-1961) [Théorie du roman], tom 3, in *Sobranie sočinenij*, v 7 tomah [Œuvres en 7 vol.] [Собрание сочинений], Moskva, Jazyki slavjanskikh kul'tur, 2012, p.46 (nous traduisons).

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.10.

sémantiques idéologiques de l'œuvre<sup>45</sup> », et l'orientation du mot dans l'extra-textuel de la réalité est ainsi ignorée. C'est que le mot vit hors de soi, dans une orientation vivante sur son objet. Il s'agit de la « dialogisation intérieure du mot (tant dans la réplique que dans l'énoncé monologique) qui pénètre toute sa structure, toutes ses strates sémantiques et expressives<sup>46</sup> ». Si on se distancie de ce dynamisme du mot vers le dehors, ce qu'il va nous rester c'est son cadavre nu auprès duquel on n'apprend rien, ni sur l'état social ni sur le sort du mot en question dans la vie<sup>47</sup>. En revanche, c'est la « stylistique sociologique<sup>48</sup> » ou la « poétique historique<sup>49</sup> » comme le dit Bakhtine, la « poétique sociologique » d'après Medvedev<sup>50</sup> et Vološinov<sup>51</sup>, de la création littéraire qui doit être l'objet d'étude de l'analyse littéraire. Selon les théoriciens de l'analyse sociocritique, le sens de l'énoncé est déterminé par le temps et l'espace historiques qui, à leur tour, déterminent les conditions d'énonciation. Ceci dit, le sens de l'énoncé « se constitue dans des formations discursives historiquement situées<sup>52</sup> ». Et c'est à travers le tissu discursif de la production verbale que la réalité sociale manifeste son existence.

Nous aurons également recours à certains postulats du concept du discours social élaboré par Angenot et qui est indispensable comme outil méthodologique pour aborder l'analyse sociocritique d'un texte littéraire daté du XIX<sup>e</sup> siècle, dont la nouvelle de Maupassant est originaire. Nous en retenons le postulat qui envisage la production littéraire comme des textes incluant leur contexte et comme un lieu des actions discursives relevant de l'ensemble de rumeurs de la société, défini comme « discours social<sup>53</sup> ». Dans son étude exhaustive de la masse des discours produits par la société française à travers la production écrite publiée au cours de l'année 1889, Angenot définit la notion du discours social comme « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.11

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.340.

<sup>50</sup> MEDVEDEV Pavel, Cercle de BAKHTINE, *La Méthode formelle en littérature: introduction à une poétique sociologique*, trad. Bénédicte VAUTHIER et Roger COMTET, Paris, Presses Universitaires du Mirail, « Interlangues. Textes », 2008.

<sup>51</sup> SÉRIOT Patrick, « Préface », VOLOŠINOV Valentin N., *Marxisme et philosophie du langage*, *op.cit.*, p.65.

<sup>52</sup> GUILHAUMOU Jacques et MALDIDIER Denise, « De nouveaux gestes de lecture ou le point de vue de l'analyse de discours sur le sens », in *Discours et archive: expérimentations en analyse du discours*, GUILHAUMOU Jacques, MALDIDIER Denise et ROBIN Régine (éd.), *op. cit.*, p.200.

<sup>53</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, *op.cit.*, p. 13-38.

société<sup>54</sup> ». Parler du discours social, c'est « voir, dans ce qui s'écrit et se dit dans une société des faits qui "fonctionnent indépendamment" des usages que chaque individu leur attribue, qui existent "en dehors des consciences individuelles" et qui sont doués d'une "puissance" en vertu de laquelle ils s'imposent<sup>55</sup> ». En tant que « langue littéraire d'une société », le discours social s'affirme dans tout énoncé, soit oral, soit écrit<sup>56</sup>.

Angenot soutient que tout ce qui peut s'y repérer dans la production écrite et orale, tels les types d'énoncé, la verbalisation de thèmes ou de composition d'énoncés, est socialement accentué: « tout cela porte la marque de manières de connaître et re-présenter le connu qui ne vont pas de soi [...] qui comportent des enjeux sociaux, expriment des intérêts sociaux<sup>57</sup> ». D'après la thèse du Cercle bakhtinien que nous suivons, il réside de l'idéologie dans chaque signe quelle que soit sa nature. Comme l'a posé Vološinov dans son commentaire fondamental repris largement par les spécialistes de la sociocritique, toute production de signes, et non seulement la production langagière, a une nature idéologique : « Le domaine de l'idéologie coïncide avec celui des signes. Entre les deux, on peut mettre un signe d'équivalence. Là où il y a signe, il y a idéologie. *Tout ce qui est idéologique a une valeur sémiotique*<sup>58</sup>. » Et encore : « *Le Mot est le phénomène idéologique par excellence*<sup>59</sup> ». Si la représentation artistique, iconique ou musicale, est un signe qui, comme signe linguistique, le mot, doit être compris et interprété, les créations d'autres arts sont des « manifestations de la création idéologique, y compris tous les signes non verbaux<sup>60</sup> » et leur compréhension prend appuie sur la fonction du mot et de la parole verbale: « La compréhension de tout phénomène idéologique (un tableau, une œuvre musicale, un rituel, une action) ne peut se faire sans la parole intérieur<sup>61</sup> ». Cela vaut également à tout texte, quel que soit le projet poursuivi par l'auteur. Comme le notent Carcaud-Macaire et Clerc, « dans l'optique sociocritique, un texte littéraire, un film, "disent" toujours plus (c'est-à-dire plus et différemment) que ce qu'affirment les

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>58</sup> VOLOŠINOV Valentin N., *Marxisme et philosophie du langage*, *op.cit.*, p. 130 (souligné dans le texte).

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.137 (souligné par l'auteur).

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>61</sup> *Ibid.*

auteurs<sup>62</sup> ». C'est à travers l'épaisseur discursive que les rapports entre la société et le produit artistique s'inscrivent dans ce dernier, qu'il soit littéraire ou filmique, et c'est cette dimension qui le « fait apparaître comme un travail ancré dans l'histoire d'une collectivité et dans une continuité sociale<sup>63</sup> ». La perspective du Cercle bakhtinien a fourni des outils appropriés permettant d'orienter la pratique sociocritique vers les arts non figuratifs tel la musique et vers toute autre pratique culturelle. Ainsi, l'art musical est désormais considéré comme pratique signifiante, ce qui permet de chercher à analyser le fait musical dans le cinéma. La réflexion d'Alain Leduc, publiée dans le collectif *Langage et musique*, fournit des informations éclairantes sur la dimension signifiante de l'œuvre musicale : « Dans la mesure où la musique est l'expression directe de notre-être-au-monde, il devrait être possible d'associer chaque geste musical à une intention signifiante et par conséquent à un contenu humain<sup>64</sup> ». Dans cette perspective, les éléments constitutifs de la matière musicale, structures et paramètres, présentent des « "nœuds de signification" intrinsèquement porteurs de contenus, qu'ils soient recherchés et conscientisés par le compositeur ou non<sup>65</sup> ». Sous l'angle sociocritique, « la musique, comme n'importe quelle pratique socioculturelle, est fonctionnelle », comme l'observe Malcuzyński<sup>66</sup>.

Les études sur la problématique du discours comme produit social dépassent l'opposition traditionnelle *texte-contexte* et rapportent les œuvres à l'ensemble des paramètres du dispositif de communication dans lequel celles-ci s'inscrivent, tels que le type du discours, le statut et l'appartenance à tel ou tel groupe social du lecteur ainsi que de l'auteur<sup>67</sup>. Ceci dit, l'étude de la *socialité* d'un produit artistique doit prendre en

---

<sup>62</sup> CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique.*, op.cit., p.18.

<sup>63</sup> CROS Edmond, *Spécificités de la sociocritique d'Edmond Cros*, vendredi 13 octobre 2006, [En ligne] URL : <<http://sociocritique.fr/spip.php?article6>>

<sup>64</sup> LEDUC Alain, « Réflexions sur le sens musical et sa transmission : l'exemple de la *Sixième Symphonie* de Gustav Mahler », in *Langage et musique. Approches littéraires et linguistiques*, BENOIST Stéphanie et MÉRY Marie-Claire (éd.), Bruxelles /Université de Bourgogne, Centre Texte, Image, Langage, EME/ C.E.I., « Proximités-Musique », 2015, p.108.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.106.

<sup>66</sup> MALCUZYŃSKI M.-Pierrette, *Entre-dialogues avec Bakhtin, ou Sociocritique de la [dé]raison polyphonique*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1992, p.293.

<sup>67</sup> AMOSSY Ruth et MAINGUENEAU Dominique (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*. Actes du colloque de Cerisy-la-salle, sep. 2002, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles – Théories de la littérature », 2003, p. 64.

compte tant l'auditoire visé par l'énoncé que la perception du monde de l'auteur dont la figure se dissimule derrière le narrateur. L'interaction du créateur d'une œuvre littéraire avec le lecteur est assurée par les valeurs partagées qui singularisent le profil d'une société à un moment donné de l'histoire, ce qui permet aux partenaires de l'acte de lecture de se comprendre. Le code commun entre l'auteur et son lecteur/spectateur se dégage de la diversité des discours existants dans la société concernée; la transmission du message de l'énoncé se passe au niveau interdiscursif qu'on appelle la *doxa*, notion qu'il est une partie intégrante du concept du discours social. Nous nous appuyons sur la définition de la doxa donnée par Angenot : « ce qui va de soi, ce qui ne prêche que des convertis, mais des convertis ignorants des fondements de leur croyance<sup>68</sup> ». Angenot développe une classification de différents types de doxa qui circulent dans une société donnée : « une doxa de haute distinction pour les aristocrates de l'esprit, [...] une doxa-concierge pour le journal à un sou et une doxa pour "pauvres d'esprit"<sup>69</sup> ». Rappelons aussi la définition donnée par Roland Barthes : la « Doxa [...], c'est l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé<sup>70</sup> ».

Nous empruntons au concept théorique d'Angenot la notion de l'idéologème qui est liée à celle de la doxa. Par idéologèmes, Angenot comprend « petites unités signifiantes dotées d'acceptabilité diffuse dans une doxa donnée<sup>71</sup> ». « [D]ispositif sémantique souvent dialogique et polémique », l'idéologème est « doté de capacité de migration à travers les différents champs discursifs et les différentes positions idéologiques existantes<sup>72</sup> ».

La doxa comprend une variété de stéréotypes partagés par l'énonciateur et par le récepteur. Dans sa réflexion sur les mythologies contemporaines, Roland Barthes se penche sur le stéréotype qui « devient la forme générique du déjà-dit<sup>73</sup> ». Étant lié « à la question du préjugé et des tensions entre groupes sociaux<sup>74</sup> », le stéréotype se définit comme une représentation sociale qui correspond à un modèle culturel daté. Puisque

---

<sup>68</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p. 29.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>70</sup> BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 51.

<sup>71</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p. 17.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.902.

<sup>73</sup> BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 62.

<sup>74</sup> AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et cliché. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, p. 51.

l'image collective figée se laisse saisir dans les sources textuelles, les chercheurs explorent le stéréotypage (aussi appelé « stéréotypisation<sup>75</sup>») dans le cadre de l'analyse de l'énonciation littéraire. Comme le montre Ruth Amossy, le stéréotype employé dans une œuvre littéraire dépasse la littérarité du texte et révèle le lien social avec le réel; il « implique l'ouverture du texte sur un en-dehors qui lui est indispensable<sup>76</sup> ». L'activation du stéréotype par le lecteur dépend « à la fois de [sa] capacité [...] à construire un schème abstrait et de son savoir encyclopédique, de sa *doxa*, de la culture dans laquelle il baigne<sup>77</sup> ».

Interroger la nouvelle de Maupassant à la lumière sociocritique, c'est de mettre certaines zones du texte en rapport avec les discours qui se diffusent et circulent dans la société française dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, autrement dit avec des doctrines et des idées topiques en provenance de différents domaines, secteurs et disciplines de la sphère publique : la pensée philosophique et scientifique, les lieux communs de la littérature, les savoirs tout fait de la morale bourgeoise, les fantasmes collectifs et l'angoisse crépusculaire fin-de-siècle, bref les champs discursifs qui produisent des discours comme faits sociaux et expriment des intérêts sociaux. Notre étude ne vise pas à produire une analyse du travail englobant de la totalité des discours opérés dans la nouvelle. Notre objectif consiste à identifier et à analyser dans le texte l'inscription de certains discours sociaux qui circulent dans le « marché discursif », surtout ceux qui « s'expriment » au sujet de la femme, soit directement ou bien indirectement. Ceci dit, la question qui se pose est de comprendre l'attitude des adaptateurs de « Boule de suif » face à la poétique sociale particulière du texte à caractère réaliste-naturaliste. Comment l'épaisseur socio-discursive dont la poétique de Maupassant est investie est traitée dans la réécriture filmique ? Dans quelle mesure est-elle modifiée, déplacée, déconstruite ? Dès lors, entreprendre l'analyse sociocritique de la nouvelle et de ses avatars, c'est les explorer à travers la confrontation des champs discursifs dont le sens de l'image est formé. Notre démarche revient donc à mettre l'analyse socio-discursive au service de la lecture comparative de l'adaptation d'un texte littéraire pour éclairer le

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 74.

mécanisme de transformation que subit l'œuvre de départ dans son passage à l'écran et pour mieux comprendre le sens de ces changements et ces mutations. Notre projet suit la voie des recherches qui s'interrogent sur le rapport du cinéma au social, étudient la poétique discursive des produits filmiques et appliquent l'optique sociocritique à l'étude de l'adaptation cinématographique<sup>78</sup>, quoique que notre perspective analytique et les instruments notionnels ne soient pas forcément les mêmes.

Nous nous appuyons sur l'étude de Régine Robin sur le réalisme socialiste<sup>79</sup> dans notre analyse du film soviétique, *Pyška*, dont la période de réalisation coïncide avec celle où ce concept artistique<sup>80</sup> voit le jour. Imposé alors aux arts en tant que doctrine officielle, le réalisme soviétique a marqué la période historique des années 1930. En mettant en lumière les rapports entre l'art soviétique, surtout la littérature mais aussi le cinéma, et le pouvoir politique dans la période du règne du Staline, Robin apporte des renseignements utiles sur l'histoire de l'émergence du réalisme socialiste, sur l'esthétique des œuvres issues sous le signe de ce concept et met en œuvre des méthodologies d'approche de l'analyse sociocritique. Nous considérons avec Robin le concept identitaire, idéologique et culturel, 'Nouvel homme soviétique'/'Nouvelle femme soviétique' comme sociogramme<sup>81</sup>.

Nous suivons Angenot dans le principe de la méthode d'analyse sociocritique qui implique la prise en considération de l'immense masse de discours qui s'imposent dans

---

<sup>78</sup> Ce champ d'analyse est développé dans les travaux des théoriciens comme Edmond Cros, Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc, Pierrette Malcuzyński. L'orientation sociocritique de Cros s'appuie sur le concept de l'idéosème dans les socioanalyses de films. Voir : CROS Edmond, *Theory and Practice of Sociocriticism*, op.cit.; CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit. Proposé par de Pierrette Malcuzyński, le concept du « monitoring » du discours social réoriente l'application de la sociocritique vers d'autres études culturelles en faisant ce champ d'analyse transdisciplinaire. Voir : MALCUZYNSKI M.-Pierrette, *Entre-dialogues avec Bakhtin, ou Sociocritique de la [dé]raison polyphonique*, op.cit.

<sup>79</sup> ROBIN Régine, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.

<sup>80</sup> Comme l'observe Robin, il est difficile de trouver le terme pour définir l'essence du 'réalisme socialiste' : « Le réalisme socialiste est-il une forme, une tendance, un style, un courant, une méthode? » *Ibid.*, p. 69. La notion émerge dans les années 1930, au cours des débats collectifs qui continuent dès la fin des années 1920 au début des années 1930, autour de la nécessité de trouver une nouvelle idée et de nouveaux critères du réalisme pour exprimer une nouvelle réalité idéologique et sociale, et autour des méthodes de cette nouvelle esthétique. Or, les théoriciens et les écrivains soviétiques ont du mal à apporter la clarté dans la signification de la notion. En 1934, où le concept du réalisme socialiste est officiellement annoncé au 1<sup>er</sup> Congrès des écrivains, la notion existe déjà dans les esprits. Voir sur ce point surtout Première partie « Cacophonie du 1<sup>er</sup> Congrès des écrivains de 1933 autour du "réalisme socialiste" : l'obsession de l'unanimité », p. 31-103.

<sup>81</sup> Chez Régine Robin : « Homme nouveau », *Ibid.*, p.219.



une société donnée à un moment historique. Nous empruntons à la réflexion d'Angenot la typologie des discours selon les champs discursifs – littéraire, scientifique, philosophique, littéraire, etc.,- qui prévalent « dans la totalité de ce qui s'exprime, de ce qui s'énonce institutionnellement<sup>82</sup> » dans l'espace public français à cette fin du siècle et dont la rumeur s'inscrit dans la « chose imprimée<sup>83</sup> », produite à cette période historique.

Comme production discursive de la société, la littérature présente un espace où « [l]es genres et les discours ne forment pas des complexes imperméables les uns aux autres », mais ils se trouvent en échange constant. C'est dans ce sens qu'Angenot retient la thèse bakhtinienne de l'hétéroglossie, c'est-à-dire comme « interaction *généralisée*<sup>84</sup> » des genres et des discours. Dans cette perspective, les énoncés sont à traiter « comme les "maillons" de chaînes dialogiques; ils ne suffisent pas à eux-mêmes; ils sont les reflets les uns des autres, "pleins d'échos et de rappels", pénétrés des "visions du monde, tendances, théories" d'une époque<sup>85</sup> ».

Tout en faisant appel à certaines formulations et notions du concept du discours social d'Angenot, nous avons pourtant une certaine difficulté avec la thèse de l'« hégémonie discursive », selon laquelle toute cette diversité extrême de « schémas discursifs, thèmes, idées, idéologies qui prévalent », langages, styles, points de vue et opinions, est régulée par « des dominances interdiscursives<sup>86</sup> » de l'hégémonie globale du discours social. En tant que « moteur » du discours social, l'hégémonie « produit le social comme discours<sup>87</sup> », elle s'établit dans « la manière dont une société donnée s'objective dans des textes, des écrits (et aussi dans des genres oraux)<sup>88</sup> ». Si dans une société donnée, seuls certains discours sont légitimes et possibles, autant que certains répertoires thématiques, c'est que cette possibilité même est d'ordre social, historique et idéologique, car le « dicible », le « narrable », en tant que manière de voir le monde, est limité, réglée, dictée par l'hégémonie discursive, ce « qui contribue à leur acceptabilité<sup>89</sup> ». C'est le point sur lequel le concept d'Angenot ne s'accorde pas avec la perspective

---

<sup>82</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p.14.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.16 (souligné par l'auteur).

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.16-17(souligné dans le texte)

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.20-21.

bakhtinienne<sup>90</sup>. La thèse de l'« hégémonie » discursive sous-entend que l'image littéraire se trouve enfermée dans une certaine homogénéité et, en tant que forme discursive concrète, elle est plus ou moins cohérente et disciplinée par un « système régulateur<sup>91</sup> ». Or, comme le montre Robin, la 'dictature' discursive donne naissance à une « esthétique impossible », ce dont témoignent les produits artistiques du réalisme socialiste<sup>92</sup>. Comme perspective d'analyse, la thèse de la dominance discursive risque de réduire le champ d'étude en « enfermant » en quelque sorte le texte artistique, en le rendant discipliné sans issue, en le privant à priori d'une singularité potentielle. Cela n'encourage pas d'aller chercher dans le texte d'autres modes d'interaction des discours, modes qui engendrent des rapports divers entre ceux-ci en suscitant la tension interne du texte en tant que représentation esthétique du social. Pour élargir et approfondir le champ d'analyse, nous suivons l'approche que proposent Bakhtine et les membres de son Cercle en vue de traiter le phénomène textuel. La perspective bakhtinienne a l'avantage d'offrir une approche, disons, libératrice du texte, dans la mesure où elle permet d'explorer la complexité du textuel dans toute sa dynamique et sa densité en tenant compte de la diversité et la multiplicité des rapports entre les discours et les genres dans leur cohabitation à l'intérieur de l'œuvre artistique, rapports d'interpénétration, de rapprochement et de conflit. C'est dans les termes suivants que Vološinov parle du rôle du discours dominant dans l'existence du mot (et de l'énoncé par extension) en tant que signe idéologique : « La classe dominante tend à donner au signe idéologique un caractère éternel, au-dessus des classes, à étouffer ou à rendre invisible la lutte des évaluations sociales qui s'y déroule, à le rendre monoaccentué ». Mais en réalité, « dans chaque signe idéologique s'entrecroisent des accents d'orientation différente<sup>93</sup> ». Nous avons recours aux notions-clés conceptuelles bakhtiniennes, celles de l'hétéroglossie (*raznorečie*) et du dialogisme. Le terme « hétéroglossie », qui est aussi traduit par le mot « plurilinguisme » dans les éditions françaises des textes de Bakhtine, comprend la multiplicité des « langages sociaux » dans la production verbale, mot, énoncé, parole, ce qui se manifeste explicitement dans la notion « plurilinguisme social / hétéroglossie sociale » (*social'naja*

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.21

<sup>92</sup> ROBIN Régine, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, op.cit.

<sup>93</sup> VOLOŠINOV Valentin N., *Marxisme et philosophie du langage*, op.cit., p.161.

*raznorečivost' / social'noe raznorečie*<sup>94</sup>). Le dialogisme est un type d'interaction de ces « langages sociaux hétéroglotes ». Les formulations du Cercle bakhtinien décrivent un autre type de rapports entre les forces discursives qui s'opèrent dans la profondeur de l'image romanesque. Il s'agit d'une cohabitation dialogique et non pas hégémonique des langages sociaux dans l'image artistique, car l'« orientation dialogique [est] la fixation naturelle de tout mot vivant<sup>95</sup> ».

Bien qu'on observe des divergences entre les deux réflexions théoriques, le concept du discours social d'Angenot et la pensée bakhtinienne partagent certains points d'interrogation, ce que permet de croire qu'il est possible de les faire coopérer l'un avec l'autre dans l'application analytique commune. D'autant plus que la sociocritique est définie par Angenot comme un champ de diverses perspectives analytiques, ce qui nous encourage d'emprunter cette voie : « la sociocritique, particulièrement, est plutôt un lieu de questionnement qu'elle n'est un corps de principes acquis et de méthodes sûres et éprouvées<sup>96</sup> ».

## 2. L'histoire des femmes : histoire au croisement des histoires

*[L]'histoire des femmes, qui se propose de croiser l'histoire économique, sociale, politique, culturelle, est une histoire totale, en toute immodestie*<sup>97</sup>.

Sans prétention de proposer une relecture strictement féministe des œuvres du corpus ni d'appartenir à un courant féministe précis, nous relayons différents aspects de la question de la femme en interrogeant certains éléments et thèmes qui sont associés au questionnement féministe, et en examinant certaines questions qui sont abordées par la pensée féministe. Dans la démarche de réunir différentes perspectives théoriques, pistes de recherche et grilles d'analyse dans un dialogue interdisciplinaire fructueux, nous faisons appel aux réflexions issues de différentes disciplines qui traitent des questions de

---

<sup>94</sup> BAKHTINE Mikhaïl M., *Teorija romana* (1930-1961) [Théorie du roman], t.3, in *Sobranie sočinenij* [Oeuvres], *op.cit.*, p.32, 38.

<sup>95</sup> *Ibid*, p. 32 (nous traduisons).

<sup>96</sup> ANGENOT Marc et ROBIN Régine, *La sociologie de la littérature: un historique*, *op.cit.*, p.29. Sur ce point voir aussi le *Manifeste* du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST), [En ligne] URL : <<http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html>>

<sup>97</sup> BARD Christine, *Les femmes dans la société française au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, VUEF/Armand Colin, « U. Histoire », 2003, p. 10.

la femme et du genre: en histoire événementielle, en sciences sociales, en études culturelles, en critique littéraire et celle des arts visuels.

Au niveau de l'histoire des femmes, nous avons recours, en tant que support privilégié, aux travaux des historiennes du courant historiographique français, dont Michelle Perrot a posé le fondement et a largement contribué au développement. Ce courant disciplinaire s'intéresse à l'histoire au féminin et reconsidère les événements et phénomènes historiques dans une perspective sexuée en examinant la situation des femmes sur un large ensemble des scènes sociales, économique, intellectuelle, politique, domestique, artistique, culturelle, explore les mentalités et les représentations des femmes dans différents types de sociétés<sup>98</sup>. L'enjeu majeur du courant qui a introduit « des perspectives postmodernes dans la méthodologie historique<sup>99</sup> » consiste à revisiter l'histoire en posant la question des femmes pour « contribuer à la réécriture de l'histoire générale<sup>100</sup> » et donner un passé aux femmes.

S'étant imposé dès les premiers travaux de recherches sur l'histoire des femmes<sup>101</sup>, le concept du genre est devenu l'outil principal des théories féministes si bien qu'on parle désormais de « histoire des femmes et du genre<sup>102</sup> ». Il importe de préciser que le terme genre (construction sociale) s'emploie en opposition au sexe (physiologique)<sup>103</sup>, ce qui

---

<sup>98</sup> DUBY George et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, en 5 vol., Paris, Plon, 1990-1991. Cinq volumes de ce projet collectif retracent vingt siècles de l'histoire des femmes dans le monde occidental, dès l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>99</sup> MÖSER Cornelia, *Féminismes en traduction. Théories voyageuses et traductions culturelles*, Paris, Archives contemporaines, 2013, p.34.

<sup>100</sup> FORMAGLIO Cécile et LECHEVALLIER Anne-Sophie, « Femmes, quels partis pris ? Féminisme et *gender studies* », in *Le mai 68 des historiens: entre identités narratives et histoire orale*, CALLU Agnès (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, p.181. D'après Formaglio et Lechevallier, l'histoire des femmes ne constitue pas le sujet de préoccupation principal des féministes qui ne privilégient que des figures importantes de la bataille féministe (p.178).

<sup>101</sup> Pour plus d'information sur ce point voir : THÉBAUD Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS Éditions, 2007. Sur l'histoire de l'émergence des « théories du genre » et sur les débats sur ce sujet en France voir : MÖSER Cornelia, *Féminismes en traduction. Théories voyageuses et traductions culturelles*, *op.cit.*

<sup>102</sup> THÉBAUD Françoise, « Dix ans plus tard », in *Histoire des femmes en Occident*, DUBY George et PERROT Michelle (dir.), vol. V, *Le XX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par THÉBAUD Françoise, Paris, Perrin, « Tempus », 2002, p.40.

<sup>103</sup> Comme catégorie analytique, le genre (traduction du mot anglais *gender*) entre dans l'usage, dans le domaine de recherche, dès la fin des années 1980, à travers le débat engendré par la réflexion de Joan Wallach Scott dans l'histoire et d'autres disciplines. Voir : SCOTT Joan Wallach, « Gender : a Useful Category of Historical Analysis » in *The American Historical Review*, vol. 91, n° 5, Dec., 1986, p. 1053-1075. Voir également une collection d'articles de Joan W. Scott : SCOTT Joan Wallach, *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1988. Sur la reprise de la question du genre dans

constitue « la distinction fondamentale pour le féminisme dans son combat contre le déterminisme biologique<sup>104</sup> ». D'après le courant historiographique français, le genre « renvoie à la culture et concerne la classification sociale et culturelle, le plus souvent hiérarchisée, entre masculin et féminin<sup>105</sup> ». Notons que la question du genre est très débattue par différents courants féministes. La compréhension du concept et, par conséquent, l'usage du terme diffèrent selon l'endroit où les débats contestataires ont eu lieu, d'une école historiographique à l'autre et d'une intervention à l'autre, si bien que les questions et les accents se déplacent. Suite aux contributions des spécialistes des écoles anglo-américaines, le regard féministe dans l'analyse historique s'oriente vers d'autres tendances, « vers l'analyse du langage et de la production sociale de signifiés », en interrogeant la différence des sexes comme catégorie variable historiquement et les processus déterminant cette différence<sup>106</sup>.

La portée de l'histoire des femmes comme discipline tient à son ouverture aux autres sciences humaines, littérature, cinéma, études sociales, études culturelles, études politiques. Comme le dit à juste raison Christine Bard, « l'histoire des femmes se propose de croiser l'histoire économique, sociale, politique, culturelle »; c'est donc « une histoire totale, en toute immodestie<sup>107</sup> ». La critique littéraire voit le tournant vers la question de la femme et vers l'approche féministe dans les années 1970, suite à la résurgence du mouvement féministe et surtout grâce aux réflexions théoriques et études critiques issues

---

des études récentes voir : BUTLER Judith and WEED Elizabeth (ed.), *The Question of Gender: Joan W. Scott's Critical Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 2011.

<sup>104</sup> THÉBAUD Françoise, « Dix ans plus tard », in *Histoire des femmes en Occident*, DUBY George et PERROT Michelle (dir.), vol. V, *Le XX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par THÉBAUD Françoise, *op.cit.*, p. 40.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.40-41. Sur les préoccupations théoriques relatives au concept du genre et sur la différence entre les écoles française et anglo-américaine voir : SCOTT Joan Wallach, « Genre: une catégorie utile d'analyse historique », in *Les Cahiers du GRIF*, vol. 37, n° 37-38, *Le Genre de l'histoire*, 1988, p. 125-153. Sur la différence entre les études féministes américaines et franco-allemandes sur ce point voir : MÖSER Cornelia, *Féminismes en traduction. Théories voyageuses et traductions culturelles*, *op.cit.* Dans ses travaux, Joan W. Scott, chercheuse de l'école féministe américaine, promeut la *gender history* post-structuraliste. Selon Scott, le genre est lié à d'autres systèmes sociaux et « affecte ces domaines de la vie qui ne semblent pas lui être liés »; « l'inégalité de genre structure toutes les autres inégalités ». Voir : SCOTT Joan Wallach, « Genre: une catégorie utile d'analyse historique », in *Les Cahiers du GRIF*, vol.37, n° 37-38, *op.cit.*, p. 132. Comme le note Scott, l'emploi du genre en tant que catégorie analytique offre l'opportunité de mettre les rapports sociaux homme/femme et la construction de la féminité dans le contexte des structures et des institutions sociales, de déceler et mettre en lumière des structures du pouvoir qui créent les rapports d'hierarchie entre homme et femme et la justification de la structure sociale. (*Ibid.*)

<sup>107</sup> BARD Christine, *Les femmes dans la société française au XX<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.* p. 10.

des communautés universitaires américaines et britanniques<sup>108</sup>. Interrogeant la place des femmes dans l'histoire littéraire, les réflexions théoriques sont orientées par différents types de questionnement. On étudie entre autres le rôle des femmes dans l'institution littéraire, comme créatrices<sup>109</sup>, et le traitement des personnages féminins dans les écrits littéraires. La réévaluation par les critiques féministes des textes originaux du passé a mis en évidence la dimension historique et socioculturelle de la féminité<sup>110</sup>. En ce qui concerne le champ de recherche en art, les réflexions théoriques portent sur la place de la femme dans le monde des arts visuels et dans l'imagerie en questionnant l'histoire même de la discipline<sup>111</sup>. Comme le dit Griselda Pollock, historienne féministe des arts, « [w]e cannot ignore the fact that the terrains of artistic practice and of art history are structured in and structuring of gender power relations<sup>112</sup> ». Les études des théoricien(ne)s féministes ont ouvert la voie à l'analyse du cinéma du point de vue de la représentation des groupes sociaux marginalisés. L'analyse psychanalytique à l'appui, la perspective féministe a permis d'examiner la représentation oppressive de la femme dans la fiction filmique. Bien que la méthodologie psychanalytique féministe du cinéma ne fasse pas

---

<sup>108</sup> KOWALESKI-WALLACE Elizabeth (ed.), « Preface », in *Encyclopedia of Feminist Literary Theory*, New York, Routledge, 2009 [Garland, 1996], p.vii-ix.

<sup>109</sup> Il est intéressant de noter que le second versant du XIX<sup>e</sup> siècle qui voit la prolifération des figures féminines dans les œuvres artistiques, témoigne pourtant du manque des femmes dans l'histoire littéraire. Les courants littéraires les plus marquants tels le réalisme, le naturalisme, le symbolisme, « se présentent [...] comme de grands déserts de femmes ». Sur ce sujet voir : PLANTÉ Christine, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », in *Revue d'histoire littéraire de la France* vol. 103, n° 3, 2003, p. 655-668, [En ligne] URL : <[www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-655.htm](http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-655.htm)> )

<sup>110</sup> Jeanette Laillou Savona donne le bilan des contributions féministes dans la théorie et la critique littéraires en France et en Amérique du Nord en montrant les différences et les points de rapprochement entre ces deux courants. Voir : SAVONA Jeannette Laillou, « Le féminisme et les études littéraires en France et en Amérique du Nord », in *Littérature*, n° 69, 1988, *Intertextualité et révolution*, p.113-127, [En ligne], URL : <[web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047-4800\\_1988\\_num\\_69\\_1\\_1462](http://web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1988_num_69_1_1462)>. En ce qui concerne la France, Martine Reid reprend le constat décrivant une lacune dans la discipline par rapport à l'avancement dans le monde anglo-saxon. D'après Reid, cet état de fait tient à ce que le champ littéraire français oppose la résistance à la pensée féministe. Voir : REID Martine (éd.), « Introduction », *Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Champion, « Littérature et genre », 2011.

<sup>111</sup> Le développement théorique du genre dans le domaine des arts a connu un progrès considérable surtout grâce aux travaux des spécialistes américaines et britanniques, alors qu'en France, cette discipline est peu avancée. Voir : DUMONT Fabienne et SOFIO Séverine, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », in *Cahiers du genre*, vol. 2, n° 43, 2007, *Genre, féminisme et valeur de l'art*, p. 17-43, [En ligne] URL : <<http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2.htm>>

<sup>112</sup> POLLOCK Griselda, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, London, New York, Routledge, « Routledge Classics », 2003, p.76.

partie de notre approche analytique, nous faisons appel à quelques observations qui sont pertinentes pour notre étude<sup>113</sup>.

Dans notre étude, l'introduction du genre permet de maintenir l'angle de questionnement centré sur la femme tout en mélangeant les apports de disciplines diverses. Cette grille d'analyse sert à identifier, dans le texte, le discours de la femme à l'œuvre et d'interroger le trajet de la protagoniste comme expérience spécifiquement féminine plutôt que de le prendre pour acquis.

Faisant suite au développement récent et grâce à la circulation des pensées et de démarches théoriques et aux contributions de différentes écoles féministes, l'histoire des femmes devient « de plus en plus sensible aux différences entre femmes<sup>114</sup> » en matière de genre, classe et race. Ainsi, dans notre étude, deux facteurs sont appliqués, genre et classe, qui donnent forme et sens à l'image de l'héroïne. Cela permet de traiter l'itinéraire de Boule de suif et de ses avatars iconiques comme construction sociale et sexuée à la fois, non seulement comme parcours au féminin mais aussi comme celui d'une fille publique et/ou d'une femme du peuple, ce qui génère une expérience différente que celle-ci vit par rapport aux autres femmes dans la diligence, trois épouses bourgeoises et deux religieuses. Tel est le cas de l'image de l'héroïne soviétique dont la construction discursive du sens fonctionne autour de deux facettes de l'idéologie sexuée de classe du Parti, opposant les travailleuses urbaines et les paysannes.

Les études que nous employons sont associées avec différents champs de recherche traitant la question de la femme, autant l'histoire événementielle, l'histoire culturelle et les sciences sociales que la critique littéraire et celle du cinéma, la critique des arts. Plutôt que de nous circonscrire dans une seule tendance critique et nous aligner sur un courant

---

<sup>113</sup> Voir sur ce point : COWIE Elizabeth, *Representing the woman: Cinema et Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997. L'étude importante de Laura Mulvey propose le concept psychanalytique du regard (« gaze »), comme instrument du plaisir visuel par lequel le personnage féminin est érotisé et assujéti. Voir : MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Screen*, vol.16, n° 3, Autumn 1975, p. 6-18; MULVEY Laura, « Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) », in *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke, Hampshire, Macmillan, 1989, p.29-38. Or, comme l'observe René Girard, l'approche psychanalytique ne permet pas d'accéder aux questions pourquoi et comment cet état de choses se produit, car ces questions s'ouvrent au delà du symbolisme sexuel et se situent au niveau des significations de l'ordre socioculturel. Voir : GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1972, p.199.

<sup>114</sup> THÉBAUD Françoise, « Dix ans plus tard », in *Histoire des femmes en Occident*, DUBY George et PERROT Michelle (dir.), vol. V, *Le XX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par THÉBAUD Françoise, *op.cit.*, p.42.

féministe précis, nous faisons appel à un ensemble de réflexions qui ne se circonscrivent pas dans le cadre d'une seule école, quitte à réunir des sources de données et des éclaircissements parfois contradictoires. Bien que risquée du point de vue épistémologique, il faut l'avouer, cette démarche permet d'approfondir le champ de questionnement et d'élargir la marge interprétative. Dans cette initiative, nous suivons Françoise Thébaud : « [Il est] souhaitable, en France comme ailleurs, de laisser l'histoire du genre, comme celle des femmes, développer toutes ses potentialités dans une large ouverture intellectuelle qui n'exclut aucune approche<sup>115</sup> ».

Issue de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la nouvelle de Maupassant offre un terrain d'analyse fertile pour explorer la problématique féminine, car cette époque est désormais considérée comme un exemple flagrant de l'attitude misogyne dont la production artistique est investie. L'impact de ce phénomène est tellement profond qu'on ne peut pas surestimer son importance : « If it was a war largely fought on the battlefield of words and images, where the dead and wounded fell without notice into the mass grave of lost human creativity, it was no less destructive than many real wars », comme l'observe Bram Dijkstra<sup>116</sup>. Le discours misogyne du XIX<sup>e</sup> siècle a survécu à l'épreuve du temps et continue d'alimenter les mythologies sexistes contemporaines : « [A] fundamentally new, massively institutionalized, ritual-symbolic perception of the role of woman in society [...] was [...] a principal source of the pervasive antifeminine mood of the late nineteenth century – and, by logical extension, the source of a number of elements of sexist mythology which still survives<sup>117</sup> ». Le dernier point dans ce propos est d'importance particulière. En effet, que ce soit l'avancée économique, le progrès scientifique, le développement de la pensée philosophique ou bien la richesse de l'imaginaire artistique, par tous ses nombreux aspects, le XIX<sup>e</sup> siècle a réussi de créer des conditions intellectuelles uniques « which were to have a fundamental influence on twentieth-century modes of thinking about sex, race, and class<sup>118</sup> ». Alimentant les misogynies culturelles fin-de-siècle, ces présomptions et hypothèses intellectuelles vont

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>116</sup> DIJKSTRA Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1986, p.vii.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. vii.



un long chemin<sup>119</sup>. L'importance des œuvres artistiques, surtout graphiques, est à ne pas sous-estimer pour la compréhension des mœurs de l'époque concernée : « There is no more accurate documentation of the manner in which a culture perceives its moral and social mission than in the works of visual art it produces<sup>120</sup> ». En ce qui concerne deux siècles qui suivent l'époque contemporaine de Maupassant, ils témoignent de l'ampleur de plus en plus grandissante de l'intrusion de la culture visuelle, dont le cinéma, dans la vie socioculturelle. Ce n'est pas pour autant que certains théoriciens du cinéma et des sciences sociales parlent de l'effet puissant que l'imaginaire cinématographique exerce sur la conscience des masses.

Bien que la question sur la *démystification*<sup>121</sup> de personnages féminins soit soulevée par les chercheurs dans la littérature et le cinéma, il existe encore une lacune importante dans le champ de recherche traitant la transposition de l'image littéraire de la femme en langage filmique. Comme le constate Inger Christensen, en 1991, « no full-length, comparative study exists focusing on the representation of women with reference to the adaptational process<sup>122</sup> ». Nous espérons apporter une modeste contribution à ce domaine de recherche.

Les spécialistes dans différents domaines partagent le point de préoccupation sur le rôle du cinéma dans la diffusion et le renforcement des images sexistes par rapport à la femme. Bien qu'issu de l'époque de l'évolution et malgré son jeune âge, le septième art en met en œuvre une nouvelle façon, plus raffinée même que celle de la littérature, de l'oppression de la femme par l'homme. La préoccupation visant la représentation de la femme en tant qu'objet sexuel se trouve au centre d'un article de Marianne White, « Media still miscast women : report », paru à *National Post* le 12 juin 2008. L'auteure y parle d'une nouvelle vague d'images sexistes de la femme projetées par les médias, y compris le cinéma : « Stereotyped and sexist images of women are back in force in the

---

<sup>119</sup> Le danger de leur longévité peut être illustré par le fait que ces hypothèses et idées sexistes se trouvent à la base de tant de théories racistes dont le siècle suivant verra l'apparition : « the intellectual assumptions which underlay the turn of the century's cultural war on woman also permitted the implementation of the genocidal race theories of Nazi Germany » (*Ibid.*).

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>121</sup> CHRISTENSEN Inger, *Literary Women on the Screen. The Representation of Women in Films*, Bern, Peter Lang, 1991, p. 5.

<sup>122</sup> *Ibid.*

media<sup>123</sup> ». Dans le domaine de la psychanalyse du cinéma, Laura Mulvey élabore son concept de « gaze », selon lequel le « plaisir visuel » est la voie par laquelle le cinéma narratif véhicule et renforce l'image oppressive de la femme<sup>124</sup>. Comme le constate Richard Dyer, la problématique des images de la femme comme représentation artistique et culturelle demeure toujours d'actualité : « The representation of women and other oppressed groups was, and by and large still is, a relentless parade of insults<sup>125</sup> ».

Tant de chercheurs s'accordent à reconnaître le rôle de la production artistique, littéraire et filmique, dans le processus de la formation de la conscience et de l'inconscience du public en ce qui concerne la perception de la femme et de la féminité, les rapports sociaux entre sexes et, dans un sens plus large, les rapports humains. Alors que les sociologues ne parlent pas de l'influence directe du cinéma sur le comportement des masses, ils suggèrent que l'effet de représentations imagées aide à créer le climat dans lequel la violence devient possible<sup>126</sup>. Les créations artistiques médiatisent de façon particulière les tensions qui se produisent au niveau des mentalités, des pratiques sociales, de l'idéologie. Comme le note Bard, la situation conflictuelle entre les sexes que traduit souvent la littérature résulte de l'écart entre l'identité féminine traditionnelle et l'identité propre des femmes, cette dernière « ne soit ni celle de leur père, ni celle de leur mari<sup>127</sup> ». En analysant la représentation de la femme dans les œuvres artistiques, picturales et sculpturales, issues du XIX<sup>e</sup> siècle finissant, Dijkstra résume que « there is cause to

---

<sup>123</sup> WHITE Marianne, « Media still miscast women: report », in *National Post*, June 12, 2008, p. A13. White cite les propos de Christiane Peichat, présidente du Conseil du Québec sur le Statut de femmes, qui se prononce sur le sujet concerné en termes suivants : « This is a sign that we haven't won our battle. [...] Women are constantly portrayed as sex objects in the media and that is definitely a setback for feminism ».

<sup>124</sup> MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », in *CinémAction*, n° 67, 1993, p.18. Il y a lieu de noter que le concept de « gaze » proposé par Laura Mulvey a été critiqué pour certaines lacunes et a été révisée plus tard par l'auteure elle-même. Sur ce point voir : MULVEY Laura, « Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) », in *Visual and Other Pleasures*, MULVEY Laura, Basingstoke, MacMillan, 1989, p.29-38. Or, les chercheurs continuent de s'en servir dans différents domaines d'études et non seulement dans celui du cinéma.

<sup>125</sup> DYER Richard, *The Matter of Images. Essays on representations*, London and New York, Routledge, 1993, p.1.

<sup>126</sup> ATTWOOD Lynne, « Woman, Cinema and Society », in *Red Women on the Silver Screen. Soviet women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, ATTWOOD Lynne (ed.), London, Pandora Press, 1993, p.115.

<sup>127</sup> BARD Christine, *Les femmes dans la société française au XX<sup>e</sup> siècle*, op.cit., p. 10.

assume that works of art are by no means beyond involvement in the dominant ideological movements of the time in which they were created<sup>128</sup> ».

Étudier les modalités de la transformation que subit le personnage maupassantien dans deux produits filmiques du milieu du XX<sup>e</sup> siècle implique l'exploration des représentations culturelles qui sont, comme l'observe Dyer, « présentations, always and necessarily entailing the use of the codes and conventions of the available cultural forms of presentation<sup>129</sup> ». Si le portrait féminin filmique issu d'une source littéraire présente un cas particulièrement intéressant, c'est que l'étude comparative de ces représentations artistiques permet de se pencher sur les raisons pour lesquelles l'incarnation iconique de Boule de suif est représentée ainsi et non pas autrement, et cela en s'interrogeant sur le fonctionnement des codes socioculturels<sup>130</sup> par lesquels le changement de l'héroïne de Maupassant est déterminé dans son passage de la page à l'écran. Il convient de noter toutefois le statut à part de l'héroïne du film soviétique. Le défi qui se pose est celui de l'étendue pour laquelle les critères de la critique occidentale et des théorisations féministes peuvent être employés dans le contexte soviétique<sup>131</sup>, étendue qui est déterminée par le degré de généralisation sur le statut des femmes en général et sur celui des prostituées en particulier comme groupes sociaux distincts en Russie soviétique des années 1930.

### 3. Perspective bakhtinienne : au croisement des réflexions théoriques

L'importance de la pensée bakhtinienne pour notre étude tient à son grand potentiel, tant sur le plan théorique que notionnel, permettant de faire l'analyse comparative des œuvres du corpus sous divers angles, que ce soit le prisme sociodiscursif, l'analyse de la spatialité, la mise en application du genre ou bien la grille de l'adaptation. Comme

---

<sup>128</sup> DIJKSTRA Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, op.cit., p. XI.

<sup>129</sup> DYER Richard, *The Matter of Images. Essays on representations*, op.cit., p.2.

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> Il faut noter le manque considérable de discussions sur les enjeux du genre tant en Russie post-soviétique que dans tout l'espace post-communiste, ce qui rime avec les attitudes de méfiance, voir d'hostilité envers les idées féministes : « The assertions made about the constructed nature of gender in practices and in representation still tend to be met with considerable doubt and even hostility » (OLEKSY Elżbieta H., OSTROWSKA Elżbieta and STEVENSON Michael (ed.), « Introduction », *Gender in Film and the Media, East-West Dialogues*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2000, p.9.).

outillage notionnel, nous y puisons les notions suivantes : l'hétéroglossie (autrement dit le plurilinguisme), le dialogisme, la voix, le chronotope, sur lesquelles nous nous attardons brièvement dans ce chapitre.

Si l'amplitude saisissante de la mise en application des écrits bakhtiniens ne peut pas étonner, c'est que cela relève de la portée des travaux de Bakhtine et de ses collègues, membres du « Cercle », pour divers domaines d'études, ce qui est largement reconnu par les théoriciens. Tzvetan Todorov souligne la sensibilité des concepts bakhtiniens à la problématique du social et de l'universel. L'implication majeure de la notion bakhtinienne du dialogisme tient à ce que « la culture est [désormais] composée des discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auxquels chaque sujet est obligé de se situer<sup>132</sup> ». Léon Robel met en relief l'impact que les écrits bakhtiniens ont sur le champ d'analyse littéraire : « La pensée de Bakhtine est une des plus fortes et des plus stimulantes qui soient dans le domaine de la théorie de la littérature<sup>133</sup> ». Pierrette Malcuzyński montre le lien indissoluble entre les formulations de Bakhtine et la sociocritique. Précurseur des prémisses théoriques sociocritiques, l'apport du théoricien russe est d'être « [l]e "déjà-là" de la sociocritique<sup>134</sup> ». En se servant de la notion du corps grotesque, Robert Stam applique la méthode critique bakhtinienne à la théorie du film et à la culture populaire contemporaine de mass-médias<sup>135</sup>.

C'est surtout leur orientation historique et socioculturelle qui fait les notions bakhtiniennes des outils d'analyse indispensable dans notre étude. Comme le note Ken Hirschkop, ces notions « come to as already charged with social and political significance: they embody or identify distinct, though often complex and contradictory, impulses in a historical situation<sup>136</sup> ».

---

<sup>132</sup> TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Le Seuil, Paris, « Poétique », 1981, p.8.

<sup>133</sup> ROBEL Léon, « Préface », ROBIN Régine, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, op.cit., p.11.

<sup>134</sup> MALCUZYNSKI M.-Pierrette, *Entre-dialogues avec Bakhtin, ou Sociocritique de la [dé]raison polyphonique.*, op.cit., p.69.

<sup>135</sup> STAM Robert, *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film*, Baltimore (Md.), Johns Hopkins University Press, 1989.

<sup>136</sup> HIRSCHKOP Ken, « Introduction: Bakhtin and cultural theory », HIRSCHKOP Ken and SHEPHERD David (ed.), *Bakhtin and cultural theory*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1989, p.3.

### *L'hétéroglossie et le dialogisme : catégories historiques et sociales*

Les concepts bakhtiniens sont liés à l'idée que la langue est marquée historiquement, idéologiquement et socialement; la langue chez Bakhtine « appears not as an indifferent medium of social exchange but as a form of social exchange, susceptible to political and moral evaluation like any other<sup>137</sup> », comme le note Hirschkop. La langue est considérée non pas comme un système de catégories et de normes grammaticales mais plutôt comme « idéologiquement remplie, langue comme Weltanschauung et même comme une opinion concrète assurant le maximum de compréhension mutuelle dans les sphères de la vie idéologique<sup>138</sup> ». La langue nationale se divise non seulement en variations linguistiques (par exemple, en dialectes) mais aussi, ce qui est plus important, en langues socio-idéologiques : celles de groupes sociaux, langues professionnelles, langues de générations, etc.<sup>139</sup>, toutes ces langues de divers cercles sociaux dont est constituée l'hétéroglossie (*raznorečie*). Si on dit que « la langue est hétéroglote », cela signifie que la langue est constituée de nombre de formes stylistiques diverses (et possiblement opposées) de la parole, formes qui ne réduisent pas à un système linguistique. L'hétéroglossie étant une catégorie historique, « la langue est hétéroglote en tout moment de son existence historique », ce qui signifie que la langue « représente une co-existence des contradictions socio-idéologiques entre le présent et le passé, entre différentes époques du passé, entre différents groupes socio-idéologiques du présent, entre les courants, les écoles, les cercles, etc.<sup>140</sup> ». En tant qu'un de nombreux langages sociaux, la langue littéraire est, à son tour, divisée en diverses langues (celles de genres, de courants littéraires, etc.)<sup>141</sup>.

Comme le soutient Bakhtine, la vie de la langue se caractérise par le dialogue constant de forces opposantes dont est constituée l'hétéroglossie et dont celles centrifuges vont à l'encontre des forces centripètes, et les processus de décentralisation agissent contre la centralisation idéologique et l'unification. Le dialogue dans le roman est d'un

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.3.

<sup>138</sup> BAKHTINE Mikhaïl Mikhajlovič, *Teorija romana* (1930-1961) [Théorie du roman], t.3, in *Sobranie sočinenij* [Oeuvres], *op.cit.*, p.24 (nous traduisons).

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.44 (nous traduisons).

<sup>141</sup> *Ibid.*

type particulier; il ne se réduit pas aux dialogues de personnages au niveau narratif. En revanche, il porte en lui une diversité infinie des affrontements pragmatiques du sujet, de nature dialogique, affrontements qui ne font qu'illustrer ce dialogue profond des langages, celui-ci étant déterminé par le développement socio-idéologique des langages et de la société. Le dialogue des langages ne se réduit pas à celui des groupes sociaux; c'est également le dialogue des temps, des époques, des jours<sup>142</sup>. L'écrivain se sert du dialogue des langages de façon que l'espace du texte devient un champ de bataille dialogique où s'affrontent dialogiquement des visions du monde, d'appréciations, de tonalités, « point de vue contre point de vue, accent contre accent, appréciation contre appréciation (et non comme deux phénomènes abstraitement linguistiques)<sup>143</sup> ». L'énoncé est donc défini pas moins par son implication dans l'hétéroglossie que par son appartenance au système centralisant, autoritaire et normatif de la langue commune. En tant que conditions inhérentes à la vie de toute langue et de toute culture, la plurivocalité et le chronotope sont traités par Bakhtine comme objets historiques. De là découle la valeur sociale et culturelle de deux notions; « heteroglossia or the chronotope figure as social and cultural achievements », comme le note Hirschkop<sup>144</sup>. Dialogique par son essence et sociale comme langue, l'hétéroglossie est donc un milieu naturel de l'énoncé où ce dernier vit, fonctionne, se forme et se développe<sup>145</sup>.

La dialogisation interne s'observe dans tous les domaines de la production de la parole. Dans la vie quotidienne et dans les sphères non artistiques, le dialogisme fonctionne sous une forme de dialogue direct ou sous d'autres formes de polémique. Dans une écriture littéraire, surtout dans le genre romanesque, le dialogisme pénètre, imprègne le fonctionnement et l'expressivité du mot en transformant la structure sémantique<sup>146</sup>. Ainsi, « l'orientation dialogique devient en quelque sorte l'événement du mot en le vivifiant et dramatisant dans tous ses moments <sup>147</sup> ». Or, l'orientation dialogique du roman ne peut devenir une force créatrice que là où les contradictions et les désaccords

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.119.

<sup>143</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 135

<sup>144</sup> HIRSCHKOP Ken, « Introduction: Bakhtin and cultural theory », HIRSCHKOP Ken and SHEPHERD David (ed.), *Bakhtin and cultural theory*, op.cit., p.5.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>146</sup> BAKHTINE Mikhaïl M., *Teorija romana* (1930-1961) [Théorie du roman], t.3, in *Sobranie sočinenij* [Oeuvres], op.cit., p.37.

<sup>147</sup> *Ibid* (nous traduisons).

individuels, au niveau de la narration, sont fécondés par l'hétéroglossie sociale, là où les bruits dialogiques ne résonnent pas au niveau de la surface du texte mais en imprègnent les couches profondes<sup>148</sup>, et là encore où « le dialogue des voix surgit du dialogue social des "langages"<sup>149</sup> ». D'où la dimension historique et sociale du dialogisme. Cela explique le fait que certaines paroles de personnages peuvent retentir dans le texte littéraire comme une parole socialement étrangère au sein d'une même langue nationale<sup>150</sup>. Par ce jeu dialogique, les voix discursives se rencontrent et s'entremêlent dans l'image en agissant tantôt à l'unisson, tantôt en désaccord les unes avec les autres<sup>151</sup>. C'est grâce à l'interaction de tous ces « milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'objet de l'énoncé » qu'un tel énoncé devient un participant actif du dialogue social<sup>152</sup>. C'est pourquoi l'énoncé est toujours associé avec un moment historique et un milieu social donnés.

Nous empruntons à la pensée bakhtinienne la notion des « voix sociales » (« langages sociaux ») dont l'hétéroglossie est composée. La voix (*golos*) est un terme central dans les textes de Bakhtine. Comme le note Caryl Emerson, « [f]or Bakhtin, words cannot be conceived apart from the voices who speak them<sup>153</sup> ». La métaphore de la voix réfère à la voix humaine, celle d'une personne vivante, et aussi à l'interaction entre les personnes, à l'échange verbal entre les gens, car même la parole intérieure, pensée, est en essence une réponse anticipée à celle de l'autre et à un autre monde, à une autre conscience socio-idéologique. Ce qui est aussi très utile dans le cadre de notre étude c'est que la métaphore de la voix met en relief divers aspects de la sonorité des paroles prononcées, dont le son, l'intonation, les modulations expressives et les caractéristiques émotionnelles de la voix, les nuances et la coloration du timbre, la perception auditive ou bien l'opposition silence-bruit. En plus, il devient ainsi possible d'examiner, dans l'image artistique, l'introduction des ondes sonores de provenance de diverses sources, dont les sanglots, la mélodie fredonnée, le tintement de cloche ou bien le claquement de bottes ferrées sur le pavé. Si

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 30

<sup>153</sup> EMERSON Caryl, « Outer Word and Inner Speech », in *Bakhtin: Essays and Dialogues on his Work*, MORSON Gary Saul (ed.), Chicago, Chicago University Press, 1986, p.24.

c'est un aspect important de notre champ d'analyse, c'est que l'image maupassantienne et l'image filmique s'adressent toutes les deux à la perception sensorielle du lecteur/spectateur, chacune à sa propre façon. Sur ce point, ajoutons que la dimension sonore de l'espace de/dans l'image sera un objet d'étude détaillée dans l'analyse de toutes les trois œuvres du corpus.

La façon dont le terme « voix » est employé dans les écrits bakhtiniens permet d'en reconnaître l'essence discursive. Pour parler du discours, Bakhtine se sert de divers termes, dont « voix sociales » et « langages sociaux<sup>154</sup> » entre autres. Dans notre étude, ces notions sont interchangeables : voix sociales et historiques/discursives, langages sociaux/discursifs. Les indices et l'échange de paroles qui sont produits par diverses voix discursives, sociales et historiques, confèrent à l'expression artistique, scripturale et iconique, des significations concrètes, précises, qui sont orientées historiquement, socialement, idéologiquement. Le plurilinguisme subit dans le texte romanesque le façonnage littéraire et stylistique de sorte que les voix sociales et historiques s'y organisent dans un système cohérent, structuré<sup>155</sup>.

L'introduction de la notion de la voix permet d'étudier, dans trois récits, une diversité de discours qui opèrent dans la profondeur du texte à travers des constructions verbales et iconiques et formes stylistiques et qui échappent au repérage par le prisme du discours social d'Angenot. Certaines de ces voix discursives sont produites par les langages propres aux genres littéraires qui, comme l'observe Bakhtine, possèdent leurs propres formes verbales<sup>156</sup>. Certaines autres sont liées à des textes culturels ou des thématiques archaïques réactivées dans l'image artistique et qui relèvent du patrimoine culturel collectif. Cela permet aussi d'explorer les modalités de représentations artistiques de certaines pratiques culturelles et aussi de problématiques liées à la question de la femme

---

<sup>154</sup> La façon dont elles sont employées par Bakhtine permet d'en déduire le statut interchangeable de ces deux notions au niveau du sens. Il faut pourtant noter que la notion « voix sociales » (*social'nye golosa* en russe) revient moins souvent que celle « langages sociaux » (*social'nye jazyki*) dont l'emploi est beaucoup plus fréquent et plutôt généralisé dans les écrits de Bakhtine. Pour l'emploi de « voix sociales » voir les pages suivantes: BAKHTIN Mikhaïl M., *Teoriya romana*, t. 3, in *Sobranie sočinenij*, op.cit., p.53 (« voix sociales et historiques »); *Raboty 1940-x-načala 1960-x godov* [Travaux des années 1940-début des années 1960], t. 5, in *Sobranie sočinenij* [Œuvres], Moskva, *Russkie slovari*, 1997, p.329, 361.

<sup>155</sup> BAKHTINE Mikhaïl M., *Teoriya romana* (1930-1961) [Théorie du roman], t.3, in *Sobranie sočinenij* [Œuvres], op.cit., p.53.

<sup>156</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p.141.



et à la vie féminine en tant qu'image culturelle et phénomène sociologique<sup>157</sup>. C'est le cas de la notion du regard, du champ du voyage et de certaines pratiques vestimentaires. Ces éléments de sens sont disséminés à travers différents aspects du texte artistique, que ce soit la narration ou les effets de style, qui ont une valeur d'indice discursif. Le repérage de ces signes historiquement, culturellement et idéologiquement connotés permet d'élargir le plus possible la « zone du personnage » à étudier, la notion par laquelle Bakhtine définit l'espace autour du personnage, un rayon d'action de la voix du personnage<sup>158</sup>.

La portée de deux notions, hétéroglossie et dialogisme, est significative pour la compréhension du processus d'adaptation. Bakhtine met en relief la « réaccentuation socio-idéologique » que les œuvres classiques subissent, « sur un nouveau fond de dialogues », dans de nouvelles créations artistiques, soit sous forme de la reprise des représentations littéraires dans des œuvres postérieures ou bien de la transposition dans d'autres arts. La fonction importante du processus de réaccentuation tient à ce que cela constitue la « vie historique des œuvres classiques<sup>159</sup> ».

Le recours aux notions de l'hétéroglossie et du dialogisme permet d'étudier comment l'image de l'héroïne de trois récits est modelée par l'interaction de divers langages sociaux, la façon dont les voix opposantes viennent déstabiliser, contester la suprématie, la fixité et l'uniformité de la parole idéologique autoritaire. En outre, le mécanisme de changement de l'image du personnage au niveau du sens est à étudier en tant que processus de réaccentuation socio-idéologique en tenant compte d'un nouveau fond de dialogues et de l'intervention de nouvelles voix sociales.

### ***Le chronotope et le dialogisme : vocation historique***

Il convient à présent de s'attarder sur quelques points du concept du chronotope et son rapport avec la notion du dialogisme. Développé par Bakhtine pour l'analyse littéraire, le concept du chronotope étudie le rapport essentiel de deux éléments dans une

---

<sup>157</sup> Angenot précise qu'il s'occupe de la semiosis sociale des textes en l'isolant « du reste de ce qui dans la culture produit du sens » dont les images graphiques, les pratiques culturelles, les mœurs, les coutumes vestimentaires, etc. Voir : ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p. 20.

<sup>158</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p.136-37.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.232.

œuvre d'art, espace et temps. « Chronotope » se traduit, littéralement, 'temps-espace'<sup>160</sup>. Le concept des rapports temps-espace fut forgé par analogie avec la théorie de relativité d'Einstein, dont l'étymologie du terme vient de deux mots grecs, 'chronos' (temps) et 'topos' (espace). Dans son étude « Formes du temps et du chronotope dans le roman », où est présentée la majorité de ses idées sur le chronotope, le théoricien russe parle du fonctionnement du chronotope et de la diversité des formes chronotopiques dans les œuvres artistiques qui sont « imprégnées de *valeurs chronotopiques* de divers degrés et dimensions<sup>161</sup> ». Chaque moment important et chaque motif dans une création artistique possèdent une valeur chronotopique.

Le chronotope est décrit comme moyen d'organiser et de mesurer la façon dont les rapports entre le temps, l'espace et les personnages sont exprimés, articulés, représentés dans une œuvre artistique ainsi que la manière dont le temps, l'espace et les personnages s'y organisent l'un par rapport à l'autre. La spécificité du chronotope dans la littérature tient à ce que les indices spatiaux et temporels se fusionnent en un tout intelligible et concret.

Comme le montrent les études critiques récentes, la catégorie du chronotope s'avère une méthode d'analyse fructueuse dans les domaines d'art autres que la littérature tels la peinture et le cinéma<sup>162</sup>. Les rapports chronotopiques se manifestent partout, tant dans la vie réelle que dans les créations artistiques qui reflètent et recréent le chronotope du monde réel. Une expression spatio-temporelle quelconque, sous forme sémiotique, audible et visible, est une condition indispensable pour que le sens, quel qu'il soit, fasse partie de l'expérience humaine qui est une expérience sociale en plus. Même la réflexion la plus abstraite est impossible sans expression spatio-temporelle, comme le souligne Bakhtine<sup>163</sup>.

---

<sup>160</sup> BAKHTINE Mikhaïl M., *Teorija romana* [Théorie du roman], t.3, in *Sobranie sočineniï* [Oeuvres], *op.cit.*, p. 341.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p.489 (souligné dans le texte). Nous traduisons.

<sup>162</sup> Sur ce sujet voir entre autres les travaux suivants : HAYNES Deborah J., *Bakhtin and the Visual Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, « Cambridge Studies in New Art History and Criticism », 1995; STAM Robert, *Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1989; FLANAGAN Martin, *Bakhtin and the movies. New Ways of Understanding of Hollywood Film*, *op.cit.*

<sup>163</sup> BAKHTINE Mikhaïl M., *Teorija romana* [Théorie du roman], t. 3, in *Sobranie sočinenij* [Oeuvres], *op.cit.*, p. 501.

La notion du chronotope est désormais reprise par les théoriciens du cinéma. Stam met l'accent sur le rôle des fonctions formelles du chronotope dans l'image filmique où sont mises en œuvre « temporal and cinematic indicators » et la fonction représentative, autrement dit matérielle, du chronotope : « the cinematic chronotope is quite literal, splayed out concretely across a screen with specific dimensions and unfolding in literal time (usually 24 frames a second), quite apart from the fictive time/space specific films might consider<sup>164</sup> ».

Mais ce qui est essentiel dans le cadre de notre étude, ce sont la valeur historique et l'aspect générique de l'identité du chronotope grâce auxquels il dépasse le niveau purement narratif de l'œuvre littéraire. Sue Vice observe que le rôle essentiel du chronotope tient à « its mediation between real historical events and their appearance in the text<sup>165</sup> ». Martin Flanagan applique, pour sa part, le concept du chronotope au cinéma en mettant en relief « historical value, expressed in time-space of popular genres<sup>166</sup> ».

Les rapports chronotopiques qui se produisent entre espace et temps de la narration, monde fictif décrit dans le texte littéraire d'un côté, et le contexte historique de l'autre se manifestent de plusieurs façons. Au niveau générique, certaines formes esthétiques tels les genres littéraires et les types de romans révèlent leur aspect chronotopique, car l'émergence de genres littéraires spécifiques est conditionnée par le développement de la société à une certaine période historique. Tel est le modèle chronotopique de l'aventure que Bakhtine étudie à travers le roman antique<sup>167</sup>. Pour ce qui est des genres cinématographiques, tel est le cas du *western*, genre classique américain, dont l'apparition à l'horizon cinématographique et l'épanouissement sont situées dans le temps (période

---

<sup>164</sup> STAM Robert, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, op.cit., p.11.

<sup>165</sup> VICE Sue, *Introducing Bakhtin*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1997, p. 219. Comme le note Sue Vice, la valeur historique des rapports spatio-temporels se manifeste même dans le sous-titre de l'étude sur le chronotope, « Notes towards a Historical Poetics », qui montre que Bakhtine s'intéresse à la façon « how texts relate to their social and political contexts, rather than in simply drawing up a typology of how time and space relate to each other within different texts ». (*Ibid.*, p.201).

<sup>166</sup> FLANAGAN Martin, *Bakhtin and movies. New Ways of understanding Hollywood movies*, Basingstoke [UK] / New York, Palgrave Macmillan, 2009, p.61.

<sup>167</sup> Pour plus d'informations sur ce point voir : BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., « Formes du temps et du chronotope », p. 239-277.

historique) et l'espace (région géographique), autrement dit, le western, en tant que genre, est conditionné chronotopiquement<sup>168</sup>.

Parmi les chronotopes dont les modalités de fonctionnement seront examinées dans la nouvelle, notons surtout celui du seuil, étudié par Bakhtine dans son ouvrage fondamental *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*<sup>169</sup>. La valeur chronotopique du seuil réside dans sa fonction de faciliter un type particulier de rapports espace-temps<sup>170</sup>.

Nous reviendrons sur ce sujet plus loin, notamment dans le chapitre portant sur le motif de l'escalier.

Bien que tous les textes soient imprégnés de valeurs chronotopiques, ils le sont à divers degrés, et chaque texte littéraire a ses propres chronotopes. Cela explique que certaines créations littéraires s'avèrent plus fertiles que les autres pour un travail d'analyse de cette nature. Comme le note Vice, certains aspects de texte peuvent servir d'indicateurs à cet égard. Soit l'intrigue est située au moment historique significatif, important, soit il s'agit d'un événement historique ou bien c'est un texte dont la forme générique détermine clairement un rapport temps-espace, tel qu'il se manifeste dans le genre « road movie »<sup>171</sup>. Dans cette perspective, la nouvelle de Maupassant, « Boule de suif », offre un terrain d'analyse fertile: l'intrigue se situe dans un moment historique important qui englobe l'ensemble des événements, la guerre entre deux puissances, la France et la Prusse, la défaite subie par l'armée française et suivie par l'occupation du

---

<sup>168</sup> Parmi les exemples les plus récents, on peut nommer les séries télévisées américaines. Ce produit cinématographique exceptionnel s'est formé, semble-t-il, en un genre à part dans le paysage télévisuel et dont François Jost étudie le phénomène dans son ouvrage le plus récent. Voir : JOST François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?* Paris, CNRS Editions, 2011.

<sup>169</sup> L'ouvrage fondamental de Mikhaïl Bakhtine fut publié pour la première fois en 1929 sous le titre *Проблемы творчества Достоевского* [*Problèmes de l'œuvre de Dostoevskij*]. En 1963, le livre paraît dans une version modifiée et augmentée, sous le titre *Проблемы поэтики Достоевского* [*Problèmes de la poétique de Dostoevskij*]. Dans la plupart des citations que nous traduisons, la référence est faite à cette deuxième édition. Dans la traduction en français, le livre a paru sous les titres suivants : BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. Guy VERRET, Lausanne, L'Age d'homme, « Slavica », 1970; BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle KOLITCHEFF, Paris, Éditions du Seuil, 1970. Bien que Bakhtine étudie, dans ce livre, le concept artistique du temps et de l'espace dans le contexte de carnaval, la notion « chronotope » n'y figure pas.

<sup>170</sup> Comme l'un des éléments de valeur spatio-temporelle (escalier, palier d'escalier, corridor), les seuils sont d'importance cruciale dans l'œuvre de Dostoevskij. Cela tient à leur rôle comme points fondamentaux d'action où se produisent soit un changement décisif, soit une crise, une prise de décision ou bien un violent rebondissement du destin. Pour des exemples textuels par lesquels Bakhtine illustre sa réflexion voir surtout les pages suivantes : BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle KOLITCHEFF, *op.cit.*, p. 226, p.168-70.

<sup>171</sup> VICE Sue, *Introducing Bakhtin*, *op.cit.*, p. 202.

pays. À une échelle historique plus large, c'est l'époque de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qui manifeste sa présence dans le spectacle de « Boule de suif », contexte riche d'événements et de bouleversements, au niveau politique, social et culturel. Sur le plan du genre narratif, l'intérêt de la nouvelle tient à sa position au croisement de quelques sous-genres. Classé par les critiques littéraires dans la catégorie de récits de guerre, « Boule de suif » l'est également dans celle de récits de prostitution. Mais la nouvelle peut aussi être considérée comme un récit de route ou de voyage (dans le sens du genre cinématographique 'road movie').

En tant que récit de route, la nouvelle fournit un champ d'observation pour examiner des différents éléments chronotopiques tels le chronotope de la route et le motif de la rencontre. Bakhtine étudie la façon dont le thème de la rencontre et le chronotope de la route (notamment "la grand-route") sont liés l'un à l'autre. D'où les multiples rencontres en route dans ce type de littérature où se manifeste de façon apparente l'unité des rapports spatio-temporels<sup>172</sup>. Dans « Boule de suif », le chronotope de la route est associé à d'autres motifs chronotopiques dont ceux de la diligence, de la rencontre et du seuil. C'est aussi le chronotope de l'escalier qui s'attache au motif chronotopique de l'auberge et que nous allons l'opportunité d'étudier d'une façon détaillée plus bas, dans la partie de l'analyse.

Comme le note Stacy Burton, la perspective bakhtinienne permet de soulever de nombreuses questions sur tous les types de récits de voyage et de route<sup>173</sup>. Dans le cadre de notre lecture socio-discursive, l'importance particulière de la réflexion bakhtinienne tient à la panoplie de possibilités analytiques qu'elle offre pour analyser les textes de voyage en tant que produits culturels historiquement situés. En plus, dans le cadre de la démarche comparatiste, le recours à la pensée bakhtinienne permet d'explorer la façon comment le texte d'arrivée revisite les conventions du motif de route du texte source, tant au niveau esthétique que discursif.

---

<sup>172</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p.249 (étude « Formes du temps et du chronotope »).

<sup>173</sup> BURTON Stacey, « Difference and Convention: Bakhtin and the practice of travel literature », in *Carnivalizing difference. Bakhtin and the Other*, BARTA Peter I., MILLER Paul Allen, PLATTER Charles et al. (ed.), London, Routledge, 2001, p.225-45.

L'introduction de la catégorie du genre (social)<sup>174</sup> dans l'analyse chronotopique du motif de la route permet de déceler des indicateurs par lesquels le statut de l'héroïne-voyageuse est marqué comme différent par rapport au personnage masculin qui est traditionnellement lié au chronotope de la route. Il faut tenir compte du fait que la 'collaboration' épistémologique entre deux catégories analytiques, genre et chronotope de la route, ne passe pas de façon harmonieuse, sans certaines difficultés, comme l'observent les chercheurs dans les domaines du cinéma et de la littérature<sup>175</sup>. Sans expliciter la catégorie du genre, le chronotope de la route, tel qu'il est décrit par le théoricien russe, sous-entend un protagoniste masculin passant par une série d'épreuves : « Bakhtin makes gender into a formal property of narrative in "Forms of Time and Chronotope"<sup>176</sup> ». Comme le montre Vice, introduire un personnage féminin dans le rôle traditionnellement masculin dans un récit de route comme le western implique beaucoup de modifications qui dépassent, et de loin, le cadre formel. Il en résulte des changements significatifs de tous les aspects du thème traditionnel de la route.

Nous tenons à souligner l'apport essentiel des études de Bakhtine et des membres du « Cercle » au traitement des œuvres filmiques en tant qu'adaptations. Si dans la perspective bakhtinienne, tout énoncé et tout texte littéraire sont, par essence, un acte social, ils le sont non seulement au niveau du sens. C'est le fait même de produire ce texte et cet énoncé qui est porteur du sens : « Ce n'est pas seulement le sens de l'énoncé qui est signifiant historiquement et socialement, mais aussi le fait même de le prononcer, et plus généralement de le réaliser ici et maintenant, dans des circonstances précises, à un moment historique précis, dans les conditions d'une situation précise<sup>177</sup> ». De là découle l'aspect unique de la socialité de l'adaptation en tant que réécriture. Cette forme de produit artistique est doublement singulière du fait qu'elle « relève de l'accomplissement

---

<sup>174</sup> Dans le sens du terme anglais *gender*.

<sup>175</sup> VICE Sue, *Introducing Bakhtin*, op.cit., p. 210-218. Sur ce point voir aussi: BURTON Stacey, « Difference and Convention: Bakhtin and the practice of travel literature », in *Carnivalizing difference. Bakhtin and the Other*, op.cit.

<sup>176</sup> VICE Sue, *Introducing Bakhtin*, op.cit., p.217. La collaboration problématique de deux catégories analytiques est étudiée par l'auteur dans l'analyse du film *Telma et Louisa* de Ridley Scott (1991) : p. 210-218.

<sup>177</sup> MEDVEDEV Pavel, Cercle de BAKHTINE, *La Méthode formelle en littérature: introduction à une poétique sociologique*, op.cit., p.260.

historique à une époque précise et dans des circonstances sociales précises<sup>178</sup> ». La reprise même d'une œuvre artistique fait émerger l'aspect historique de la démarche. Notons également l'intérêt, réitéré, que présente l'adaptation pour une investigation sociocritique. Dans notre cas précis, examiner le mécanisme du changement de sens profond que subit le texte source dans l'adaptation implique aussi d'aborder un autre groupe de questions : Quels sont les facteurs qui déterminent la réapparition de l'héroïne de Maupassant dans les films ? Quelle est la raison qui se trouve derrière l'intention des adaptateurs de choisir ce texte ?

#### **4. L'espace comme 'site' d'un système de valeurs**

Un développement particulier sera réservé, dans les trois parties d'analyse, à l'étude du traitement de l'espace dans les réalisations textuelles et filmiques. On s'engage à examiner dans quelle mesure la lisibilité du personnage principal comme figure signifiante est conditionnée par son contexte spatial. De ce fait, on interrogera différents éléments d'organisation spatiale – contours, lignes, angles et même ondes sonores – en raison de leur rôle dans le modelage du sens de l'image du protagoniste, éléments qui rendent sensible, perceptible et intelligible la topographie des formes, matérielles ou abstraites, des lieux, des structures d'intérieur et des figures de mouvement. Dans notre visée se trouveront alors les contours du corps, le positionnement et le déplacement du personnage dans l'espace, qu'il s'agisse de l'intérieur des lieux occupés, des constructions architecturales ou du paysage des endroits traversés. Notre réflexion s'étendra aussi à l'étude des figures géométriques imaginaires, constructions symboliques, dont certaines servent à décrire l'état affectif de l'héroïne alors que les autres communiquent des perceptions sensorielles. Par leurs rôles porteurs du sens, par leur vocation historique, certains motifs archétypaux contribuent à construire la signification de l'espace, d'où l'importance de les interroger. L'adaptation offre un terrain fertile pour l'étude de l'espace. Ce qui présente un intérêt particulier c'est la « gestion » de cette diversité de formes géométriques, représentées dans l'image littéraire, par l'expression filmique. Nous aborderons, dans la perspective d'analyse discursive,

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p.261.

différents aspects de la transposition de la spatialité, du texte vers les films. Ainsi, le fait que le paysage naturel est transposé ou non dans l'icône cinématographique offre un exemple de données discursives.

### *Le potentiel spatial de « Boule de suif »*

Par son essence générique, « Boule de suif », récit de route, invite l'étude de son potentiel spatial, et cela à tous les niveaux, textuel, narratif, discursif. Voici quelques arguments à l'appui de cette supposition. Que l'on pense tout d'abord à l'enchaînement de tous ces emplacements, dont la diligence, l'auberge et l'église, où Boule de suif se retrouve tour à tour. Quant à l'auberge, son agencement comprend tout un réseau d'étages, de locaux et de détails architecturaux où l'héroïne vit des moments forts ou même culminants. Telle est la salle à manger dont l'aspect multifonctionnel se manifeste à travers son rôle dans les événements racontés. Non seulement les voyageurs, pris en otage, s'y retrouvent tous les jours, mais c'est notamment ici, dans cette salle commune, que le complot contre Boule de suif s'organise et se discute. C'est là que celle-ci subit l'assaut de la part de ses compatriotes. Servant, tour à tour, tantôt d'endroit d'observation, tantôt d'une salle de réunion et de spectacle, la pièce commune devient aussi une salle de fête, plus loin dans l'intrigue. Tout aussi remarquable est l'agencement des chambres à coucher et du couloir dans l'auberge. Donnant sur le couloir, les portes, bien que fermées, restent ouvertes par le trou de la serrure permettant d'espionner les secrets de la vie nocturne. Bien plus qu'un banal détail architectural de l'intérieur, l'escalier de l'auberge joue un rôle important, tant au niveau fonctionnel (événementiel) que symbolique dans le parcours de l'héroïne. Et finalement, les étendues normandes dont la traversée est encadrée constituent un espace à part, un univers en soi, un agent agissant.

Superposés au texte source, les récits filmiques révèlent l'inadéquation du sens en ce qui concerne le trajet de la protagoniste, même dans des cas d'extrême coïncidence diégétique entre l'image littéraire et sa reprise iconographique. On observe cette même tendance au niveau de la topographie des images, que ce soit l'organisation de la mise en scène ou la représentation du paysage. Bien que réifiés dans deux films, les détails spatiaux formels par lesquels l'image de l'héroïne est encadrée et structurée sont investis



de nouveaux sens. D'après notre observation, le contraste entre la nouvelle et les films ressort le plus notamment à travers les motifs et figures spatiaux, graphiques et métaphoriques, surtout ceux qui sont partagés par le texte source et le texte d'arrivée. Il est donc d'un grand intérêt d'analyser le rôle des thématiques et configurations spatiales dans le processus de l'adaptation de la nouvelle à l'expression iconique.

Nous nous proposons ainsi d'étudier comment le potentiel discursif s'opère pour communiquer le sens par le biais des formes spatiales, comment ces formes et ces structures sont rendues lisibles et intelligibles auprès du lecteur et le spectateur. Cela implique d'observer la mesure dans laquelle la topographie du site décrit dans l'image est prégnante des valeurs normatives, des structures sociales et politiques, des présupposés idéologiques. Il s'agit en ce sens d'interroger la topographie de l'image comme l'interface de multiples vecteurs et forces sociaux. En vue de la lecture comparative, il est question de savoir dans quelle mesure la (re)spatialisation de l'image de l'héroïne littéraire dans la réécriture filmique se trouve en rapport avec l'épaisseur discursive de l'œuvre en question. Notre attention sera accordée aux formes et configurations spatiales, physiques et métaphoriques, dont certaines servent à situer l'héroïne dans l'espace matériel des lieux physiques, alors que les autres servent de métaphore à exprimer l'état affectif.

### ***La temporalité et l'historicité de l'espace***

Interroger l'image de l'héroïne de trois récits à travers le rapport avec l'espace et le social implique d'emblée une approche multidisciplinaire où convergent les théories littéraires, les études sur le cinéma, la culture sociale, l'histoire, l'histoire des femmes, la sociologie, l'histoire des arts. D'ailleurs, l'espace comme objet d'étude s'avère un lieu interdisciplinaire, ce qui est dû au renouveau de l'intérêt des chercheurs dans différents domaines des sciences humaines et sociales, tant et si bien qu'on parle désormais du tournant spatial (« spatial turn ») dans la pensée scientifique. On se penche sur le lien entre les structures spatiales et sociales et le mécanisme de médiation entre elles. Comme

l'ont désormais montré de nombreux travaux de recherche<sup>179</sup>, l'espace est plus qu'une réalité matérielle des étendues géographiques, des structures architecturales ou des locaux physiques, mais plutôt c'est un produit social historiquement situé<sup>180</sup>. La façon dont les formes spatiales sont perçues et appréhendées par les êtres humains relève de l'ensemble de pratiques, propres au contexte historique et culturel donné. Il en résulte que la façon dont les lieux sont organisés par l'homme et l'espace est évalué par celui-ci n'est jamais neutre. Qu'il s'agisse de l'aménagement de l'espace physique en tant que réalité matérielle ou bien de la représentation artistique des lieux, l'interaction entre l'homme et l'espace témoigne des interrelations historiques, sociales et culturelles. C'est ainsi que la spatialité s'avère un champ de médiation des rapports sociaux; les effets de formes spatiales se comprennent à partir des structures sociales, historiquement ancrées. Dans cette perspective, dans l'espace approprié et structuré se déploient les rapports de pouvoir et le système de normes et de valeurs sociales.

Comme objet d'étude, le rapport spatial/social est complexe. La problématique est étudiée dans de nombreux travaux de recherche dans le domaine des sciences humaines qui en examinent de divers points de vue que ce soit l'appropriation du territoire, les pratiques sociales de l'aménagement de l'espace physique, les pratiques de la transformation du paysage et la perception des espaces extérieurs ou bien la représentation des endroits et de la scène naturelle dans les œuvres artistiques<sup>181</sup>.

---

<sup>179</sup> Sur le tournant social dans l'analyse de l'espace voir : COSGROVE Denis (ed.), *Mappings*, London, Reaktion Books, « Critical views », 1999 ; KNOWLES Anne Kelly (ed.), *Historical GIS: The Spatial Turn in Social Science History*, Social Science History, vol. 24, n° 3, Fall 2000; SOJA Edward W. *Postmodern Geographies. A Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, New York, Verso, 1989; WARF Barney and ARIAS Santa (ed.), *The Spatial Turn : Interdisciplinary Perspectives*, vol. 26, New York, Routledge, Taylor & Francis US, « Routledge Studies in Human Geography », 2008.

<sup>180</sup> Sur la problématique des rapports entre le social et l'espace voir les travaux suivants pour ne nommer que quelques-uns : ALVARENGA Alberto, HÉRIN Robert, « À l'interférence du social et du spatial », in *Géographie sociale*, FRÉMONT Armand, CHEVALIER Jacques, HÉRIN Robert et al (éd.), Masson, Paris, 1984, p. 88-120; DI MÉO Guy et BULÉON Pascal (dir.), *L'espace social. Une lecture géographique des sociétés*, Paris, A. Colin, « U Géographie », 2005; FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975; LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, « Ethno-sociologie », 2000 [1974]; MALTCHIEFF Jacques, « L'espace social, nouveau paradigme ? », in *Espaces et sociétés*, n° 34-35, Paris, Anthropos, 1980, p. 47-73; MASSEY Doreen, *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994 ; MITCHELL W.J.T., *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

<sup>181</sup> L'aspect hétérogène de la vision de l'espace est inscrite dans le concept de « cognitive mapping » de Fredric Jameson qui décrit la perception de l'espace par l'individu comme un double processus qui réside d'un côté dans le « here and now » et de l'autre, dans le « mental map of the social and global totality we all carry around in our heads in variously garbled forms ». Voir : JAMESON Fredric, « Cognitive Mapping », in

La conception qu'on se fait de l'espace physique réel est propre à chaque société. Le symbolisme des formes spatiales se projette dans plusieurs sphères de la vie de la société en se manifestant dans la pluralité du vécu quotidien et dans la mythologie collective, qu'il s'agisse des événements rituels ou des pratiques culturelles de la société. Notons l'importance de la fonction visuelle dans la perception et l'appréhension des formes spatiales et de décoder leur signification. Les représentations artistiques des lieux, soit la description de l'intérieur de la demeure, de la construction architecturale ou bien de la scène naturelle, présentent un type particulier de cartographie qui traduit des figurations contrastées de l'espace. C'est que le positionnement n'a pas de logique naturelle dans le monde réel, il est toujours relatif par rapport à celui de l'autre, soit personne soit objet<sup>182</sup>. C'est pourquoi dans une création artistique, qu'il s'agisse d'un texte littéraire, d'une peinture ou d'un film, l'organisation de l'espace et le positionnement des personnages et des objets les uns par rapport aux autres sont contrôlés et agencés par l'artiste, car « [l]ife offers no preterminded rationale for these placements ». Ainsi, dans le cinéma, « [t]hey are all choices, that is, products of the art of the director<sup>183</sup> ». Ceci dit, l'organisation de l'espace dans l'image artistique n'est pas un fruit du hasard, elle est toujours porteuse du sens, elle dit quelque chose.

Comme la façon dont les formes spatiales sont perçues et appréhendées s'articule en fonction de la psychologie collective, des enjeux sociaux et des missions idéologiques, la représentation artistique de l'espace est à situer dans la temporalité et la spatialité historiques, et par ce même fait, les modalités du sens de la cartographie artistique sont façonnées par l'intervention des éléments discursifs. Pour les artistes réalistes-naturalistes français au XIX<sup>e</sup> siècle, diverses formes de déplacement et de traversée de lieux, que ce soit une sortie, une excursion ou bien un voyage lointain, s'avèrent un champ

---

*Marxism and the interpretation of culture*, Cary Nelson and Lawrence Grossberg (ed.), Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 353. Sur ce point, voir également: JAMESON Fredric, *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

<sup>182</sup> CHATMAN Seymour Benjamin, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1980 [1978], p. 98. C'est ici que réside la différence entre l'espace et la durée du temps, car « [t]ime passes for all of us in the same clock direction (if not psychological rate) » (*Ibid.*).

<sup>183</sup> *Ibid.*

particulièrement fertile à explorer<sup>184</sup>, car il est inséparable de l'interaction entre les gens, les choses, les événements et les routes. C'est un terrain riche de découvertes, d'explorations, de tournants surprenants, de virages, de chausse-trappes, de retrouvailles, de séparation, de malentendus, de conquêtes ou de crises. En plus, le récit racontant une (més)aventure du personnage en route permet d'examiner l'individu au sein de la société, en pleine vie et à travers les rapports dynamiques avec soi-même et le monde. Ces formes d'extériorisation du personnage font ressortir la quintessence de sa personnalité, de son expressivité, en s'interrogeant sur divers enjeux d'actualité à un moment donné de l'histoire tels le fonctionnement de la société, les structures de pouvoir, le brouillement de frontières entre les espaces public et privé, les rapports complexes entre les groupes sociaux et le mélange social qui n'est pas toujours harmonieux. C'est ainsi que la promenade en yole, la partie de campagne, le séjour partagé dans une auberge, la rencontre furtive dans un fiacre, la distance parcourue dans une diligence ou un compartiment de train et le trajet accompli (ou non) deviennent un microcosme dense et animé où les frontières, géographiques et sociales, réelles et imaginaires, se voient transgressées, où les espaces, privé et public, se brouillent, les hiérarchies se voient contestées, les parcours convergent et les relations humaines se nouent et se dénouent.

Le paysage occupe une place particulière dans les rapports du social à l'espace. Raffaele Milani soutient que la conscience et la sensibilité humaines à l'égard de l'espace, tant physique que naturel, se modifient en fonction du contexte sociohistorique et conformément aux critères du sens esthétique<sup>185</sup>. Dans une grande diversité d'espaces, le spectacle paysager, tant naturel qu'artistique, occupe une place à part. Ainsi, notre perception et notre vision de la nature, en tant qu'agents de la réception et de la qualification esthétiques, dépendent de la capacité humaine de sentir et d'organiser les éléments spatiaux. Dès la nuit des temps, la perception et la vision de l'espace naturel et l'aménagement du paysage par les humains se trouvent en rapport avec les représentations culturelles et artistiques<sup>186</sup>. En tant que produit du travail cognitif, celui

---

<sup>184</sup> DUFFY Larry, *Le Grand Transit Moderne: Mobility, Modernity and French naturalist fiction*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005.

<sup>185</sup> MILANI Raffaele, *Art of the Landscape*, trans. Federici CORRADO, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2009.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p.87.

de composition de formes, de goût, de perception et d'imagination, la perception du paysage est « implicit and rooted in the language and life of humankind<sup>187</sup> ».

Selon Milani, chaque époque et chaque civilisation ont produit leur propre culture de paysage. Tel est le paysage naturel qui, en tant qu'objet esthétique, « preserves a mythological, historical, or cultural memory<sup>188</sup> ». Distinguant différents types de paysage, pictural, littéraire, géographique et imaginaire, Milani met en relief surtout la dimension sociale du paysage en tant que création artistique : « the landscape is a cultural construct or, more specifically, a historical invention, essentially the work of artists<sup>189</sup> ». D'où la richesse du sens que possède le paysage. En tant qu'ensemble de formes naturelles, il est « mediated by culture. It is both a represented and presented space, both a signifier and a signified, both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package<sup>190</sup> ». En tant que medium, « in the fullest sense of the word », le paysage est « un body of symbolic forms capable of being invoked and reshaped to express meanings and values<sup>191</sup> ». En tant qu'objet de perception, le paysage est en rapport direct avec la psyché humaine, et surtout et la sphère sensorielle, qui détermine la capacité humaine de sentir et d'organiser les éléments spatiaux.

Bien plus, si l'art du paysage – la perception, l'évaluation, la compréhension et la représentation artistique de la scène naturelle – est un produit du travail de goût, d'évaluation et d'imagination, cet art du paysage, que ce soit l'aménagement et la transformation des formes naturelles et bien la représentation artistique, est modelé fortement par la culture : « The landscape is understood and interpreted in accordance with the image of the world that we form<sup>192</sup> ». Cela explique l'identité flexible du paysage qui se trouve en évolution constante, d'une époque à l'autre. Autrement dit, le paysage naturel est « un physical et multisensory medium [...] in which cultural meanings and values are encoded<sup>193</sup> ». En appliquant la perspective bakhtinienne à l'interprétation

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. .X.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>190</sup> MITCHELL W.J.T., *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 5.

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> MILANI Raffaele, *Art of the Landscape*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>193</sup> MITCHELL W.J.T., *Landscape and Power*, *op. cit.*, p. 14.

géographique de la scène de nature, Mireya Folch-Serra note que le paysage « can be regarded as repositories of polyphony and heteroglossia : places where social, historical, and geographical conditions allow different voices to express themselves differently than they would under any other conditions<sup>194</sup> ». Ainsi, le paysage naturel devient non seulement « graphically visible » comme espace mais aussi « narratively visible » dans le temps à travers le dialogue<sup>195</sup>.

Représenté en image artistique, que ce soit dans la peinture, la gravure, la photographie, le cinéma, le théâtre, la description littéraire, ou bien dans une composition musicale et dans d'autres types d'image sonore, le paysage est aussi « a medium, a vast network of cultural codes<sup>196</sup> ». Ainsi, la dimension sociale du paysage se manifeste dans l'image de la terre natale comme construction identitaire collective. Comme le montre Anthony Smith, la compréhension générale de *home land* est un prérequis pour la construction de l'identité nationale<sup>197</sup>. Qu'on pense, en guise d'exemple, à la symbolique des vastes espaces dans les westerns. L'imaginaire des grands espaces inexplorés de 'Wild West' est lié aux sentiments de la liberté et aux valeurs ancestrales, composantes faisant partie de la formation de l'identité nationale américaine.

Dans la filière de « spatial turn » de la pensée scientifique, les spécialistes de la critique littéraire manifestent eux aussi un fort intérêt pour la présentation de l'espace dans le texte littéraire, y compris la description de la nature<sup>198</sup>. Si les passages décrivant des lieux, des objets ou la scène naturelle étaient considérés traditionnellement soit comme « pause descriptive » par rapport à la narration, fragment orné de détails superflus sans grande importance ni influence directe pour l'avancement des événements racontés, soit comme référence formelle de l'ancrage historique du texte, une telle « poésie

---

<sup>194</sup> FOLCH-SERRA Mireya, « Place, voice, space: Mikhail Bakhtin's dialogical landscape », in *Environnement and planning D : Society and Space*, 1990, vol. 8, p. 256.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 255

<sup>196</sup> MICHELL W.J.T., *Landscape and Power*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>197</sup> SMITH Anthony, *National Identity*, Harmondsworth, Penguin, 1991, p. 9.

<sup>198</sup> Voir sur ce sujet : HAMON Philippe, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1984 ; HAMON Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », in *Poétique*, n° 12, 1972, p. 465-485 ; HAMON Philippe, *Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2007 ; HAMON Philippe, *La Description littéraire*, Paris, Macula, 1991 ; HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993 ; ADAM Jean-Michel et PETITJEAN André, *Le Texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, avec des travaux d'application et leurs corrigés, Paris, Nathan, « Nathan-université », Série *Études linguistiques et littéraires*, 1989.

muette » est désormais envisagée comme une « peinture parlante<sup>199</sup> » où s'inscrivent une certaine éthique et des valeurs culturelles. Dans les événements racontés dans la littérature de voyage et d'aventure, le spectacle paysager sert, comme le note Bakhtine, « à sublimer les activités individuelles et privées et les émotions, sans aucun lien réel et essentiel avec la nature elle-même<sup>200</sup> ». Dans la perspective bakhtinienne, la représentation littéraire du paysage créée à travers des métaphores et des comparaisons possède une valeur historique et s'affirme comme un lieu dialogique à travers lequel les multiples voix discursives entrent en interaction. Est particulièrement éclairante à cet égard la réflexion de Philippe Hamon mettant en relief la complexité la perception de l'espace qui se comprend à travers plusieurs grilles d'évaluation :

[...] chaque fois qu'un personnage est confronté par ses sens à une collection d'objets et de sujets, sans finalité technique, sa perception du monde, peut passer par des grilles esthétiques qui viennent filtrer et codifier *a priori* sa sensation, que le monde affecte comme spectacle le regard (beau/laid, agréable/désagréable, sublime/sans intérêt, admirable/détestable), comme musique l'oreille (euphorique/cacophonique...), comme cuisine le goût (bon/mauvais, corsé/plat...), comme objet le toucher (lisse/rugueux, agréable/désagréable...) ou comme parfum l'odorat (agréable/désagréable, doux/puant, etc); parmi ces grilles esthétiques, celles qui régissent le *regard* sont sans doute privilégiées, réticulant le monde en ligne de mires et spectacles organisés (le templum des contemplateurs)<sup>201</sup>.

Bien que « sans finalité technique », le dispositif descriptif présentant un spectacle des sujets, des objets, des lieux ou de la scène naturelle, spectacle auquel « un personnage est confronté par ses sens », est mis en valeur comme un lieu de la « perception du monde ». Exposée aux cinq sens de la sphère sensorielle du personnage, la scène contemplée par celui-ci passe « par des grilles esthétiques qui viennent filtrer et codifier *a priori* sa sensation<sup>202</sup> ». L'appréciation de ce spectacle descriptif est donc organisée selon des paramètres évaluatifs, préconstruits par des codes culturels collectifs. Pour toutes ses raisons, l'espace dans l'image artistique est une formation discursive qui relève du

---

<sup>199</sup> Plutarque reprend l'expression de Simonide disant que ce dernier « appelle la peinture une poésie muette et la poésie, une peinture parlante ». PLUTARQUE, *De Gloria Atheniensium*, THIOLIER, Jean-Claude (éd.), Paris, Presses Paris-Sorbonne, 1985, p. 41.

<sup>200</sup> BAKHTINE Mikhaïl M., *Teorija romana* [Théorie du roman], t. 3, in *Sobranie sočinenij* [Oeuvres], *op.cit.*, p.465.

<sup>201</sup> HAMON Philippe, *Texte et idéologie, Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1984, p.26-27 (souligné dans le texte).

<sup>202</sup> *Ibid.*

contexte culturel d'une société à un moment donné de l'histoire, donc ancrée dans le temps et l'espace.

Dans la réflexion de Hamon citée plus haut, notons l'accent sur les sensations et la dichotomie évaluative de la grille esthétique. D'après Hamon, la figure de l'antithèse est l'une des plus fréquentes et des plus « voyantes<sup>203</sup> » dans les écrits réalistes-naturalistes. En plus, Hamon met en relief les formes géométriques visibles sur lesquelles s'appuie le regard évaluatif contemplant l'espace. Cette observation est pertinente dans le cas de la description maupassantienne qui s'adresse à la sphère sensorielle, surtout à la vision. On peut constater que, visibles ou bien cognitifs, physiques, matériels, ou imaginaires, métaphoriques, le site de la mise en scène et les formes géométriques jouent un rôle prépondérant dans la perception de la spatialité et dans l'organisation de l'espace dans l'image littéraire. De là l'intérêt d'étudier la semiosis discursive du spectacle artistique de formes spatiales, que ce soit un paysage, des détails de structures architecturales ou l'intérieur d'une demeure.

Au niveau symbolique, on retrouve les configurations topographiques dans différentes sphères de l'activité humaine où celles-ci s'investissent d'une charge sémiotique. D'où la métaphore de l'axe vertical pour parler de l'ascension vertigineuse de l'individu dans l'échelle sociale, la ligne descendante pour penser de la chute du prestige et de l'espoir, ou bien la figure circulaire du destin sans espoir ni issue. C'est déjà au XIX<sup>e</sup> siècle que Gustave Le Bon a noté une fonction particulière de « ces formes fictives [qui] sont beaucoup plus importantes à considérer que les figures réelles, puisque ce sont les seules que nous voyons et que la photographie ou la peinture [et, ajoutons-nous, l'image littéraire] puissent reproduire<sup>204</sup> ».

Dans l'ensemble des formes géométriques métaphoriques investies par l'imaginaire humain dans les objets, les constructions et les phénomènes sociaux, les spécialistes mettent en valeur l'axe vertical qui est beaucoup plus qu'une configuration géométrique définie par une formule et de paramètres précis. La verticalité métaphorique peut revêtir une grande panoplie de divers objets, figures et constructions. Par le travail de

---

<sup>203</sup> HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 14.

<sup>204</sup> LE BON Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, Félix Alcan, 1895, p. IV.



l'imaginaire, on investit une ligne verticale dans un arbre, une cathédrale, un clocher ou bien un escalier, la variété de constructions et d'objets étant large. Bien que le symbolisme de tant de formes géométriques remonte à la nuit des temps de l'humanité et qu'il soit imprégné du sens archétypal, cela ne l'empêche pas de s'introduire dans différentes sphères de l'activité humaine de nos jours. Les exemples en sont innombrables, que ce soit l'axe vertical projeté dans l'ascension de l'individu sur l'échelle sociale ou le mouvement dans le sens inverse qu'est la chute du prestige et de l'espoir, ou bien une figure circulaire du destin sans issue.

Comme le soutiennent les anthropologues de l'imaginaire, la perception de la réalité en termes verticaux est enracinée dans l'inconscience humaine<sup>205</sup>. Peter Stallybrass et Allon White notent que l'opposition entre les extrémités de l'axe vertical s'inscrit dans tous les quatre domaines symboliques des humains, y compris la psyché humaine, et dans l'imaginaire des cultures européennes : « The high/low opposition in each of our four symbolic domains - psychic forms, the human body, geographical space and the social order - is a fundamental basis to mechanisms of ordering and sense-making in European cultures<sup>206</sup> ». Carlo Ginzburg parle, pour sa part, du phénomène des catégories antithétiques et note la tendance des êtres humains à percevoir la réalité par l'opposition binaire et dans des termes opposés, dont ceux de la structure verticale : « the flow of perceptions in other words, is articulated on the basis of clearly opposed categories : light and dark, hot and cold, high and low<sup>207</sup> ». Le niveau de l'avancement de la civilisation moderne n'empêche pas l'esprit humain de continuer à percevoir la réalité par la logique de termes antinomiques et notamment par la conception spatiale de la langue : « humans continue to act and think in this way. Reality, for them, as it is reflected by language and consequently by thought, is not a continuum, but a sphere regulated by discrete, substantially antithetical categories<sup>208</sup> ». Parmi ces oppositions, Ginzburg met en relief surtout celle de la verticalité avec deux pôles opposés : « none is so universal as the

---

<sup>205</sup> GINZBURG Carlo, *Myths, Emblems, Clues*, trans. John and Anne C. TEDESCHI, London, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989, p.62.

<sup>206</sup> STALLYBRASS Peter and WHITE Allon (éd), « Introduction », *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, NY and London, Cornell University Press and Methuen Books, 1986, p. 1-20.

<sup>207</sup> GINZBURG Carlo, *Myths, Emblems, Clues*, *op.cit.*, p.62.

<sup>208</sup> *Ibid.*

opposite high/low<sup>209</sup> ». C'est pour cela que la configuration verticale imaginaire s'investit dans différentes sphères de l'activité humaine de nos jours. Les exemples en sont innombrables, que ce soit l'ascension sur l'échelle sociale ou bien le mouvement dans le sens inverse qu'est la chute du prestige et de l'espoir.

L'âge du symbolisme de la verticalité remonte à la nuit des temps. Comme le note Ginzburg, l'axe vertical possède, dans l'imaginaire humain, une signification cosmique, mythique et religieuse : « all civilizations have located the source of cosmic power – God – in the heavens<sup>210</sup> ». Les études effectuées par les anthropologues et par les penseurs de l'imaginaire et du mythe, notamment la réflexion de Mircea Eliade<sup>211</sup>, anthropologue et historien des religions, et celle de Gilbert Durand<sup>212</sup>, fondateur de la mythanalyse, sont productives à cet égard. Eliade a élucidé l'origine ancienne et le symbolisme archétypal de la verticalité imaginaire dont relève le motif de l'ascension et de l'élévation. L'importance de la réflexion de Durand tient à ce que la verticale de l'ascendance est décrite dans l'intégralité des représentations symboliques et des matières, en tant que système complexe de réseaux de gestes et d'objets matériels. L'intérêt particulier du symbolisme archétypal pour notre analyse tient aux facteurs suivants : premièrement, le motif archétypal est perceptible dans les configurations verticales cognitives, imaginaires; deuxièmement, ce motif démontre une attitude particulière dans le façonnement du sens profond de l'image artistique, tant dans la nouvelle que les films. Dès lors, il est intéressant d'étudier comment la matière archétypale se réinvestit dans la topographie de l'icône filmique et dans quelle mesure elle contribue à la transformation de la signification de l'image littéraire, transposée à l'écran.

Dans notre analyse de la poétique spatiale de l'image, nous avons recours à certaines notions décrites dans la conception d'Eliade et dans celle de Durand. Ceci posé, nous

---

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 63. DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969

<sup>211</sup> ELIADE Mircea, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952; ELIADE Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1989. Nous tenons à préciser que notre appel à la pensée de Mircea Eliade se situe en dehors des considérations idéologiques qui se font jour depuis quelque temps à propos des activités politiques et des écrits du théoricien roumain. Sur ce sujet voir surtout : LAIGNEL-LAVASTINE Alexandra, *Cioran, Eliade, Ionesco – L'oubli du fascisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

<sup>212</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969.

jugeons utile de nous attarder dans les prochaines pages sur quelques points de ces deux concepts.

### *Composante archétypale des formes spatiales*

On ne peut pas manquer d'apercevoir dans la nouvelle « Boule de suif » les indices faisant référence à la matière mythique. Certains sont donnés au niveau de la narration, par des moyens lexicaux et expressions phraséologiques alors que les autres sont esquissés indirectement, implicitement. Parmi ceux qui sont facilement repérables dans le texte sont les noms de personnages mythiques relevant des mythes antiques et des légendes antérieures à la venue de Jésus Christ, tels que Lucrèce avec Sextus et Cléopâtre<sup>213</sup>. C'est aussi Jeanne d'Arc, personnage historique devenu une figure mythique dans la mythologie collective des Français<sup>214</sup>. La Pucelle d'Orléans est évoquée dans la nouvelle en tant que salvatrice de la nation, parmi d'autres grandes personnalités historiques.

L'aspect prometteur de la nouvelle en matière mythique se manifeste surtout au niveau plus profond. Parmi les motifs mythiques dont « Boule de suif » porte l'empreinte, notons le mythe biblique de Judith auquel s'inspire le récit pour le sujet, comme le montre de façon argumentée Jacques Poirier<sup>215</sup>. Michel Berta étudie, pour sa part, la référence aux textes sacrés dans « Boule de suif ». D'après l'hypothèse de Berta, la nouvelle partage certains éléments avec l'écriture hagiographique et relate, à travers le

---

<sup>213</sup> Notons aussi l'expression « une fois Rubicon franchi », originaire de la mythologie romaine, dont Mary Donaldson-Evans explique la signification par rapport au contexte historique de la nouvelle. Voir : DONALDSON-EVANS Mary, « The Decline and Fall of Elisabeth Rousset : Text and Context in Maupassant's *Boule de suif* », in *Australian Journal of French Studies*, vol. XVIII, n° 1, January-April, 1981, p. 16-34.

<sup>214</sup> Le culte de Jeanne d'Arc se développe à partir du XIX<sup>e</sup> siècle où les Français redécouvrent celle-ci comme construction romantique. Canonisée en 1920 par l'Église catholique, Jeanne d'Arc se développe en incarnation de l'un des mythes fondateurs de la construction française. Pour plus d'informations sur ce point voir : AMALVI Christian, *Les héros des Français. Controverse autour de la mémoire nationale*, Paris, Éditions Historique Larousse, 2011.

<sup>215</sup> POIRIER Jacques, *Judith. Echos d'un mythe biblique dans la littérature française*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 86, 88-9.

parcours de l'héroïne, le chemin de croix d'une âme égarée vers le salut et la sainteté<sup>216</sup>. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point plus loin, dans l'analyse de la nouvelle.

Tout en offrant la richesse de la matière mythique et biblique, « Boule de suif » est loin d'être un cas unique dans le paysage littéraire réaliste-naturaliste. Comme l'observe Eliade, le symbolisme archaïque réapparaît de façon spontanée dans les œuvres des écrivains réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle qui ignoraient l'existence de ces symboles. Eliade soutient que le roman réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, autant rationaliste et scientiste qu'il soit, possède une dimension spirituelle, notamment grâce à la présence de tant d'éléments de mythes « dégradés », ce qui offre une piste d'analyse prometteuse : « Quelle entreprise exaltante ce serait de révéler le véritable rôle spirituel du roman du XIX<sup>e</sup> siècle qui, en dépit de toutes les "formules" scientifiques, réalistes, sociales, a été le grand réservoir des mythes dégradés! <sup>217</sup> ». Nous tenons à préciser que l'étude des formes mythiques est envisagée dans ce travail comme l'un des moyens d'examiner le réseau de strates du sens profond de l'image artistique, et cela dans le cadre de l'analyse sociodiscursive et non pas comme une démarche de la mythanalyse proprement dite.

#### *Figures archétypales dans la topographie de la route : ascension et escalier*

Comme le soutiennent les théoriciens de la mythologie, bien que la civilisation moderne se caractérise par un univers religieux désacralisé et une mythologie sécularisée et ainsi « démythisée », les mythes, bien que fanés, « dégradés<sup>218</sup> », y subsistent de manière dissimulée. Il en résulte que les images et symboles mythiques apparaissent dans divers aspects de la réalité humaine. Comme le note Eliade, la logique du symbole correspond bien au caractère laïc de la société moderne de sorte que certains groupes de symboles puissent être formulés et traduits en termes parfaitement rationnels. Rien d'étonnant à ce que les mythes et les symboles mythiques réapparaissent même dans la civilisation la plus positiviste et réaliste qu'est celle du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>219</sup>.

---

<sup>216</sup> En explorant dans son article la quête religieuse de Maupassant dans « Boule de suif », Michel Berta soumet la nouvelle à l'examen par le schéma hagiographique. Voir : BERTA Michel, « Sainte Elizabeth Rousset dite Boule de Suif », in *Excavatio*, AIZEN, vol. XII, 1999, p. 121-130.

<sup>217</sup> ELIADE Mircea, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, op.cit., p. 12, n2.

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 46.

Eliade distingue trois concepts clés du sacré dont toutes les civilisations se servent pour exprimer les vérités essentielles de l'imaginaire collectif : l'archétype, le mythe et le rite<sup>220</sup>. Les archétypes tels que *mundi d'axe*, autrement dit le Centre du monde, et l'Arbre cosmique, présentent des thèmes récurrents dans la construction du mythe, comme elle est décrite par Eliade. Le symbolisme du Centre est universel. Le terme comprend 'un espace sacré' qui se trouve au milieu d'un microcosme, monde habité, organisé et connu à l'homme<sup>221</sup>. En tant que symbole de l'ordre établi, cet espace sacré est un espace réel dans lequel l'homme a un contact direct avec le sacré, qu'il soit matérialisé dans certains objets ou se manifeste par les symboles cosmiques. Dans les cultures où il y a une conception de trois régions cosmiques - celles du Ciel, de la Terre et de l'Enfer - le Centre constitue le carrefour de ces régions<sup>222</sup>. Parmi de nombreux exemples de *mundi d'axe*, les symboles de l'Arbre ou de la Colonne sont largement répandus dans différentes cultures. C'est notamment par le moyen de cette structure verticale que devient possible la communication entre le Ciel et la Terre.

Liés intrinsèquement au symbolisme du Centre et du rite d'ascension, l'escalier et l'escabeau présentent un élément diégétique qui fait partie intégrante du passage rituel au sommet du Centre. C'est ici que s'effectue le processus sacré de communication entre le sacrificateur et les trois espaces (régions) cosmiques, ceux du Ciel, de la Terre et de l'Enfer. Au mouvement sur l'escalier s'attache aussi le processus de transformation intérieure de l'homme, puisque chaque niveau de montée sépare celui-ci de son état précédent : « [l'escalier] *figure plastiquement la rupture de niveau qui rend possible le passage d'un mode d'être à un autre*<sup>223</sup> ». Dans cette perspective, l'extrémité de l'escalier devient le point culminant de la montée; c'est ici que le trajet de l'homme aboutit à un nouvel état de conscience éloigné de son identité initiale. En plus, la montée de l'escalier et de l'escabeau est porteuse du sens lié au rite d'ascension au paradis.

---

<sup>220</sup> Paradoxalement, l'archétype est transpersonnel chez Eliade et ne participe jamais à aucun moment aux temps historiques, quoiqu'il soit toujours présent dans l'histoire. En outre, pour Eliade, l'archétype est « le modèle exemplaire qui révélé dans le mythe et qu'on réactualise par le rite ». Voir : ELIADE Mircea, *L'épreuve du labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Monaco, Rocher, « Transdisciplinarité », 2006, p. 187.

<sup>221</sup> ELIADE Mircea, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, op.cit., p. 49.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 50. Le symbolisme de trois niveaux cosmiques qui se réunissent dans le Centre se trouve, par exemple, dans l'image de Babylone dont l'un des noms était « lien entre le Ciel et la Terre ». (p.52)

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 63 (souligné dans le texte).

C'est pour cela que deux variations de construction verticale, escalier et escabeau, aussi banales qu'elles paraissent, sont pourvues d'une fonction importante aussi bien dans les rites d'initiation que dans les rituels de funérailles. La complexité du symbolisme du Centre se manifeste dans divers aspects de passages rituels. Ainsi, l'homme doit surmonter des obstacles pour y arriver, car l'entrée au Centre est accordée selon la difficulté du parcours et le mérite<sup>224</sup>. Nous soulignons la pertinence de cette réflexion pour notre étude, surtout dans l'analyse de l'adaptation française de la nouvelle, *Boule de suif* de Christian-Jaque.

Pour examiner l'apport du motif ascensionnel dans la signification de l'image, nous nous appuyons sur certains points du concept du régime diurne, élaboré par Gilbert Durand. Il s'agit du concept de deux attitudes imaginatives, autrement appelées 'régimes' de l'image, 'diurne' et 'nocturne', qui sont structurées en opposition. Durand montre la dominance du régime diurne dans l'imaginaire et la pensée occidentaux. C'est autour de ces deux régimes, profondément ancrés dans la psyché de l'homme, que s'articule la dynamique créatrice de l'imaginaire humain. Comme l'explique Martine Xiberras, les « typologies, fondées sur la dichotomie jour/nuit, lumière/ténèbres, masculin/féminin, haut/bas » qui sont élaborées en psychologie et en histoire de religion sont résumées et nuancées dans le concept de deux régimes de l'imaginaire, diurne et nocturne<sup>225</sup>. Le régime diurne se construit sur la figure géométrique verticalisante qui est l'une des structures fondamentales et régit les actions d'élévation et d'ascension. Le concept du régime diurne détermine les modalités du schème de l'ascension en tant que configuration lumineuse et décrit les symboles ascensionnels du lumineux qui représentent les actions d'élévation et de transcendance<sup>226</sup>. « [L]esté de ses figurations verticalisantes<sup>227</sup> », le régime diurne de la représentation est un régime héroïque, représenté par la posture de conquête face aux monstres du ténébreux et de la mort. Notons aussi le rapport entre les images des schèmes de la verticalité, pratiques d'élévation et de transcendance, et le rituel de purification. Le régime diurne concerne « la dominante posturale, la technologie des

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 54, 70.

<sup>225</sup> XIBERRAS Martine, *Pratique de l'imaginaire: lecture de Gilbert Durand*, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p.47.

<sup>226</sup> Sur le concept du régime diurne de Gilbert Durand, voir surtout les pages suivantes : *Ibid.*, p. 57-63.

<sup>227</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 213.

armes, la sociologie du souverain mage et guerrier, les rituels de l'élévation et de la purification<sup>228</sup> ». En revanche, le régime nocturne<sup>229</sup> « se dédouble en dominante digestive et dominante cyclique ou sexuelle »; ainsi, les symboles nocturnes sont représentés par les images de la descente appelant « un imaginaire de la pénétration », et « brodent sur les images du "ventre digestif ou ventre sexuel"<sup>230</sup> ».

Le régime diurne de l'image, polémique dans son fondement, repose sur la relation d'opposition stricte entre les formes sémantiques antithétiques, la lumière et les ténèbres, l'ascension et la chute<sup>231</sup>. L'antithèse est la figure rhétorique le mieux expliquée par le régime diurne de l'image, régime qui semble se retrouver avec le dualisme et le manichéisme<sup>232</sup>. Il faut noter le rôle particulier du symbolisme du féminin par rapport au régime diurne et au rituel de l'ascension. Ce qui est en cause ici c'est que les monarques divins, les héros lumineux, mages et guerriers, sont tous du type masculin. C'est sous leur autorité paternelle que se place l'énergie libidinale, symbole du féminin.

L'intérêt du concept de Durand pour notre étude, notamment pour l'analyse filmique, est le suivant : premièrement, la typologie durandienne des systèmes mythiques englobe les configurations d'images et les représentations symboliques dans toute intégralité en tenant compte tant du psychisme humain que des agents sociaux et des catégories historiques et culturelles; deuxièmement, l'introduction des notions antithétiques appartenant à deux régimes imaginaires, posture d'élévation/descente et lumineux/ténèbres, a l'avantage de permettre d'étudier, dans l'icône filmique, le fonctionnement des configurations spatiales physiques, pourvues de valeur métaphorique, y compris le jeu lumière/ombre qui est un outil important dans le dispositif de transmission du sens dans le cinéma. En effet, le visuel étant un élément intrinsèque de l'image filmique, plusieurs procédés de cadrage tels que le mouvement de la caméra,

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>229</sup> L'attitude imaginative « nocturne » consiste « à capter les forces vitales du devenir, à exorciser les idoles meurtrières de Cronos, à les transmuter en talismans bénéfiques » (*Ibid.*, p.219). Le régime nocturne subdivise « en dominantes digestive et cyclique, la première subsumant les techniques du contenant et de l'habitat, les valeurs alimentaires et digestives, la sociologie matriarcale et nourricière, la seconde groupant les techniques du cycle, du calendrier agricole comme de l'industrie textile, les symboles naturels ou artificiels du retour, les mythes et les drames astro-biologiques ». (*Ibid.*, p.59).

<sup>230</sup> XIBERRAS Martine, *Pratique de l'imaginaire: lecture de Gilbert Durand*, op.cit., p.68-69.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p.62-63.

l'angle et l'axe de prise de vue sont utilisés au tournage du film pour en véhiculer le sens relatif aux formes spatiales, à la mobilité et au mouvement. Le travail de l'éclairage est également d'importance, non seulement pour renforcer l'ambiance du film mais aussi pour communiquer un certain sens ou une nuance de sens. Par exemple, le jeu de contraste, entre le clair et l'obscur, oriente le regard du spectateur et renforce le ton dramatique. Le degré d'intensité de la lumière projeté sur le sujet filmé peut changer le sens de l'image, soit adoucir l'expression du visage d'un personnage soit réfuter le message explicite de la narration.

À partir de là, la question qui se pose est de savoir comment les images littéraires dont le sens s'organise autour d'un grain archétypique sont traitées dans la transposition filmique. Notre intérêt pour les motifs mythiques ne se réduit pas à en identifier dans les images littéraires et à en constater la réitération dans deux films au niveau du contenu de surface. Il s'agit entre autres d'en étudier le changement de modalités du sens dans cette transposition. D'après notre observation, la transformation que les éléments archétypiques subissent dans ce passage ne tient pas au changement de média, ni à la spécificité de moyens d'expression techniques ou de la différence entre les styles d'expression artistique des créateurs. En revanche, la transformation s'opère en fonction des conditions de réalisation et de la visée politique et idéologique spécifique des films.

Pourtant, ce qui pose un certain nombre de problèmes c'est la conception d'Eliade. Car Eliade affirme l'universalité des motifs et symboles mythiques et religieux en rejetant le progrès social et la catégorie du temps historique, ce qui a suscité à l'époque une vive polémique parmi les spécialistes dans différents domaines de recherche<sup>233</sup>. Il en découle que, même si sa forme change, le sens originel de l'archétype reste, d'après Eliade, intact en se perpétuant dans de nombreuses résurrections successives. Dans ces conditions, le

---

<sup>233</sup> Saluée par les uns, la conception d'Eliade est vivement critiquée par les autres pour avoir privilégié « the mythique world of the "primitive" and the "archaic" », comme l'observe Douglas Allen. Voir : ALLEN Douglas, *Myth and religion in Mircea Eliade*, New York, Routledge, 2002 [1998], p. 4-5. Pour plus d'informations sur la critique de la pensée d'Eliade, voir surtout les pages suivantes: p. 4-5; 106-7; 122-3; 223, n.25; 228-9, 316. Malgré les voix critiques, certains spécialistes s'expriment contre la démarche appliquant l'étiquette 'antihistorique' à la théorie d'Eliade. D'après Allen, l'intellectuel roumain insiste dans son œuvre « that his approach is in some sense empirical and historical ». Ce qui est plus important, ajoute Allen, c'est que cette même ambivalence que l'on reproche à Eliade, est vue par ce dernier comme « essentiel to an adequate interpretation of myth and religion ». (*Ibid*, p. 229). Pour plus d'informations sur ce sujet, voir le chapitre 8, « Eliade's antihistorical attitudes », p.211-34



contenu mythique ne sert de rien au dynamisme historique et culturel de l'image artistique et demeure matière morte, quel que soit le contexte historique. Il faut préciser notre pensée, car nous n'acceptons pas la thèse de l'existence de la société intemporelle considérée par Eliade dans *Le Mythe de l'éternel retour*<sup>234</sup>. Nous nous opposons aussi au point de la réflexion d'Eliade qui met l'accent sur l'universalité des matrices mythiques en leur niant la valeur historique<sup>235</sup>. C'est sur ce point-ci que nous faisons appel à d'autres théoriciens qu'Eliade, ceux dont la pensée permet d'ouvrir la valeur figée et universelle du mythe pour en faire ressortir la valeur historique et la vocation sociale.

### *Vocation historique des motifs mythiques*

La réflexion qui suit ici bas répond à une exigence méthodologique et a une portée épistémologique. Si nous jugeons nécessaire de nous attarder brièvement sur la réflexion de certains théoriciens sur l'historicité et la socialité du mythe, c'est pour argumenter la place et le statut épistémologique des figures archétypales dans notre étude, et, par extension, la pertinence de notre approche analytique. La question est ici de montrer que la catégorie du temps historique est propre au mythe en général et à la composante mythique de la spatialité en particulier.

Considérant l'atemporalité comme caractéristique essentielle des thématiques mythiques, la thèse d'Eliade s'avère peu coopérative. Une pareille conception des formes artistiques résistant au changement du temps historique apparaît à l'époque dans la doctrine des formalistes russes. C'est dans les termes suivants que Victor Šklovskij, théoricien de la littérature et fondateur du groupe des formalistes russes, en a formulé un des postulats : « images change little; from century to century, from nation to nation, from poet to poet, they flow on without changing [...] poets are much more concerned with arranging images than with creating them. Images are given to the poets<sup>236</sup> ». Dans la logique de la méthode formaliste, les symboles archétypaux sont considérés hors du

---

<sup>234</sup> ELIADE Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, op.cit.

<sup>235</sup> D'après Eliade, la signification des formes mythiques que l'artiste manipule de façon inconsciente est prédéterminée : « Imagination *imite* des modèles exemplaires – les Images - les reproduit, les réactualise, les répète sans fin ». Voir : ELIADE Mircea, *Images et symboles*, op.cit., p. 23 (souligné dans le texte).

<sup>236</sup> SHKLOVSKY Victor, « Art as Technique », in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, LEMON Lee T. and REISS Marion J. (ed.), Lindolc, University of Nebraska Press, 1965, p.7.

devenir historique et dotés, dans leur essence, toujours d'un même sens. La réapparition des motifs mythiques dans des créations artistiques postérieures devient ainsi un acte rationnel, les réincarnations de ces thématiques dans la littérature sont figées et se situent dans « un présent permanent » et dans une « simultanéité permanente<sup>237</sup> ».

La poétique formaliste des images artistiques suscite, à l'époque de sa parution, une forte critique du Cercle bakhtinien. Ainsi, pour Medvedev et Bakhtine, les formalistes réduisent la perception artistique aux procédés de juxtaposition et de comparaison, autrement dit au « logicisme » et « analytisme<sup>238</sup> ». Mais c'est surtout pour le manque de la catégorie du temps historique de l'énoncé que la théorie formaliste est soumise à la critique. Comme le soutient Medvedev, une telle approche établit la séparation entre la littérature et « toutes les autres séries idéologiques ainsi que [...] le développement socio-économique<sup>239</sup> ».

À l'opposé de la pensée formaliste, Bakhtine met l'accent sur la signification nouvelle que les images artistiques retrouvent à chaque mise en usage, autrement dit suite au changement du contexte dialogique. Pourtant, Bakhtine prend la position sur la question du mythe, en opposant la structure constante et le sens figé de la parole mythique et la dimension historique et la disposition au renouvellement de l'image littéraire. Sans élaborer sur l'essence des interrelations du langage et du mythe, le théoricien russe parle de « la soudure absolue entre le mot et le sens idéologique concret [qui] est l'une des particularités constitutives essentielles du mythe<sup>240</sup> ». Les images statiques et le langage autoritaire de la pensée mythologique « limitent les possibilités expressives de la parole », d'où l'autorité absolue du mythe sur le langage. Il en résulte l'« incontestable unité » d'un langage canonique du mythe qui « persiste assez fort dans tous les genres idéologiques nobles pour rendre impossible aux grandes formes littéraires de recourir de façon importante au multilinguisme », autrement dit pour s'opposer aux forces décentralisatrices de la plurivocalité<sup>241</sup>. Après tout, Bakhtine considère le mythe comme menace à la dimension historique de l'image littéraire. Et cette position de Bakhtine

---

<sup>237</sup> MEDVEDEV Pavel, Cercle de BAKHTINE, *La Méthode formelle en littérature: introduction à une poétique sociologique*, op.cit., p.333.

<sup>238</sup> *Ibid*, p.332.

<sup>239</sup> *Ibid*, p.315.

<sup>240</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 185.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 185-186.

entraîne la question épistémologique : Comment tenir compte des faits du mythe dans l'historicité et la socialité de l'image artistique ?

Flanagan nous apporte la réponse à cette question lorsqu'il propose une autre perspective sur les structures mythiques en dressant une analogie entre le mythe et le genre artistique, et cela en suivant la pensée bakhtinienne sur ces deux phénomènes. Flanagan s'interroge sur le genre cinématographique américain du western qui est érigé par la tradition critique en genre mythique par excellence<sup>242</sup>. En raison de son importance théorique pour notre étude, nous jugeons utile de mettre en relief certains points de l'argumentation de l'auteur qui apporte des éclaircissements sur l'attitude ambiguë des motifs mythiques dans l'œuvre de fiction, littéraire et filmique.

Plusieurs spécialistes ne considèrent pas le western comme représentation historique en lui conférant en revanche une dimension d'atemporalité (« timelessness »)<sup>243</sup>. En s'opposant au point de vue traditionnel, Flanagan soutient que « "[t]imelessness" begins to signify stasis rather than universality, and myth engenders a frozen, sanitized world of given meanings and gestures<sup>244</sup> ». Tout en favorisant la pensée bakhtinienne sur le mythe, Flanagan fait également appel aux études des théoriciens de la mythocritique dont certains se penchent sur les rapports entre le mythe, le temps historique et l'histoire sociale alors que les autres s'expriment sur la structure de mythe, incorporée dans la structure narrative du western, et le fonctionnement des éléments mythiques dans le genre<sup>245</sup>. C'est notamment ces aspects du mythe, la structure constante et le sens figé, qui permettent à l'auteur de soulever la question de l'analogie entre le mythe et le genre. Vu l'importance qui est accordée, dans la logique du raisonnement de Flanagan, à la réflexion bakhtinienne sur le mémoire générique, nous considérons utile d'en citer ici entièrement le passage concerné :

Le genre, par sa nature même, reflète les tendances les plus stables, les plus " éternelles" de l'évolution littéraire. Il conserve toujours des éléments immortels d'*archaïsme*. Mais cela aux prix d'un renouvellement perpétuel, d'une modernisation si l'on peut dire.

---

<sup>242</sup> Flanagan se réfère à l'étude d'André Bazin qui considère le western comme fusion du mythique et de l'épique. Voir : BAZIN André, « Le Western, ou le cinéma américain par excellence », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1990, p. 217-27.

<sup>243</sup> FLANAGAN Martin, *Bakhtin and movies. New Ways of understanding Hollywood movies*, op.cit., p. 90.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 90-5.

Le genre est toujours le même et l'autre, toujours vieux et nouveau en même temps. Il renaît et se renouvelle à chaque étape de l'évolution littéraire et dans chaque œuvre individuelle. C'est la vie même du genre [...] Le genre vit dans le présent, mais se souvient toujours de son passé, de son origine. Il représente la mémoire artistique à travers le procès de l'évolution littéraire. Aussi est-il en mesure de garantir *l'unité et la continuité* de cette évolution<sup>246</sup>.

La « mémoire objective du genre » se manifeste dans l'intégrité générique qui persiste à travers les époques : « plus le genre évolue et se complique, plus il se souvient de son passé<sup>247</sup> ». C'est en se référant à ces deux aspects du mythe, dimension atemporelle et structure universelle, que Flanagan dresse une analogie entre le mythe et le genre littéraire. D'un côté, le genre, en tant que « congealed world view », possède « a "memory" that ensures that the integrity of the genre remains intact<sup>248</sup> », alors que de l'autre côté, il est révisé, transformé, dans chaque texte littéraire. En plus, la catégorie du genre est historiquement située et se trouve par conséquent en interaction avec la sphère du social. Autrement dit, le genre pourrait être reconstruit, mais sous une forme différente, dans un nouveau contexte, suite au changement de conditions sociohistoriques : « Genre, as perceived by Bakhtin, is an organic process, the shape of which is determined by interaction with the sphere of the social<sup>249</sup> ».

Flanagan se réfère aussi à la réflexion de Will Wright dont la position est proche de la conception bakhtinienne du genre artistique: « within each period the structure of the myth corresponds to the conceptual needs of social and self understanding required by the dominant social institutions of that period<sup>250</sup> ». Par la logique de son raisonnement, Flanagan arrive à l'hypothèse suivante: « Perhaps it would illuminating to think of "myths" in a similar way, as expressions of "world views" that have become "congealed" or crystallized (but not fossilized or entombed) through generations of usage<sup>251</sup> ». L'extension de la conception du genre dans le domaine du mythe a l'air convaincant

<sup>246</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, op.cit., p. 150-151 (souligné dans le texte).

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 168. C'est l'un des points où réside la différence entre le concept bakhtinien et la doctrine formaliste. Victor Šklovskij conçoit l'œuvre d'art comme un flot interminable d'images figées, le présent d'une création artistique étant ainsi structuré par le passé. En revanche, Bakhtine « sees in the novel (and its capacity to tap into generic memory) a past that "provides limits" for the forging of new creative acts but, crucially, "also allows for multiples options" », comme l'observe Flanagan. Voir : FLANAGAN Martin, *Bakhtin and movies. New Ways of understanding Hollywood movies*, op.cit., p. 94.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>249</sup> *Ibid.*

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 94.

comme logique de raisonnement, d'autant plus qu'elle est justifiée par la pensée bakhtinienne même. En effet, même si la mémoire est transmise dans les créations littéraires par les formes génériques, « already heavily laden with meaning », Bakhtine « does not see this fact as stifling the process by which new utterances are generated, but as stimulating it and ensuring that the unbreakable chain of meanings attached to the text is solidified<sup>252</sup> ».

Ainsi, la mise en parallèle de deux formes, le mythe et le genre artistique, permet de retrouver le point à partir duquel on peut réévaluer l'apparition, dans l'œuvre artistique, du contenu mythique en le considérant comme matière « that can be reactivated through the addition of a new social and cultural contexte and the crucial operations of genre<sup>253</sup> ». Au lieu d'être la énième manifestation d'imitation stérile, le contenu mythique des images artistiques peut être mis à l'épreuve de l'histoire et est donc à situer dans l'espace et le temps historiques.

L'hypothèse de Flanagan est en accord avec la thèse de Bronislaw Malinowski<sup>254</sup>, anthropologue, qui attribue au mythe une dimension historique, une fonction sociologique et une qualité discursive ou, pour reprendre les termes bakhtiniens, des qualités dialogiques, comme le note Michael Lambek<sup>255</sup>. Malinowski accentue le rôle des mythes bibliques dans la civilisation occidentale chrétienne et soutient que le mythe est loin d'être neutre, mais il remplit en revanche une certaine fonction sociologique. Ainsi les mythes sont-ils employés pour glorifier un certain groupe social ou pour justifier un statut hors-norme<sup>256</sup>. Lambek adopte la même position en soulignant le rôle du mythe dans la légitimation de certaines formes de l'organisation sociale et des instruments du pouvoir et aussi la contestation que cela entraîne : « Myths becomes a language of legal argument<sup>257</sup> ».

Comme l'exemple le plus récent, on peut évoquer la mythologie des doctrines et des idéologies politiques de régimes totalitaires que sont le communisme et le nazisme

---

<sup>252</sup> *Ibid.*

<sup>253</sup> *Ibid.*

<sup>254</sup> MALINOWSKI Bronislaw, « Myth in Primitive Psychology », in *A Reader in the Anthropology of Religion*, LAMBEK Michael (ed.), Malden, MA, USA, Blackwell, 2008.

<sup>255</sup> LAMBEK Michael (ed.), *A Reader in the Anthropology of Religion*, Malden, MA, USA, Blackwell, 2008, p.168.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>257</sup> LAMBEK Michael (ed.), *A Reader in the Anthropology of Religion*, op.cit., p.168.

quoique leurs idées se veuillent sécularisées. Comme le montre Norman Cohn, certaines prophéties et croyances religieuses, enracinées dans la psychologie sociale, reviennent, élaborées et réinterprétées, dans des mouvements révolutionnaires et idées doctrinaires de notre temps. Ainsi, on observe la réapparition de ces fantasmes dans le mythe idéologique communiste qui déclare l'avenir radieux à venir et le bonheur dans la société idéale égalitaire, observation qui est pertinente dans le cadre de notre enquête sur le film soviétique. Venu de l'idée antique de l'égalitarisme, ce puissant mythe collectif se transforme à l'époque moderne et devient un langage légitime qui sert à mettre en place une forme particulière de l'organisation du pouvoir et de la vie sociale dans la société soviétique. Une différence entre ce fantasme et l'utopie communiste réside dans le fait que le peuple soviétique (ou, du moins, une grande partie de la population) y croyait à cette époque, ce qui était un puissant facteur de mobilisation et d'élan incroyable de masses immenses et fondait la culture commune de la société soviétique<sup>258</sup>.

La position de Ginzburg est celle d'un historien qui avance l'argument en faveur de la valeur historique des formes mythiques. La perspective de Ginzburg présente un intérêt particulier, car il s'interroge sur la géométrie métaphorique des formes mythiques, notamment sur le symbolisme du haut pôle de l'axe vertical et du mouvement ascendant<sup>259</sup>. D'après Ginzburg, l'analogie entre les hiérarchies cosmique, religieuse et politique implique que le symbolisme du « haut » est lié non seulement aux réalités cosmique et religieuse, mais aussi a-t-il toujours été associé au pouvoir politique, et il continue à l'être. En matière des connaissances, la hiérarchie implique « the existence of a separate sphere, cosmic, religious, and political, which can be defined as "high" and is forbidden to human knowledge ». Ainsi, « the warning against the pretension to know "high things" has been applied to different, but connected levels of reality » : en haut se trouvent la connaissance des secrets de la Nature, des secrets divins, l'intelligence, la

---

<sup>258</sup> Originaire de l'époque antique, l'idée de l'égalitarisme se retrouvera dans la littérature des siècles suivants en version du mythe, comme le soutient Norman Cohn. Assimilée par la doctrine chrétienne, elle se transformera en mythe révolutionnaire pour faire sa réapparition dans l'époque moderne, dans des idées égalitaires et communisantes dont la doctrine communiste dessinant la béatitude de la société égalitaire sans propriété privée. Voir : COHN Norman, *Les fanatiques de l'Apocalypse, Millénaristes révolutionnaires et anarchistes mystiques au Moyen Age*, trad. Simon CLÉMENTOT avec la collaboration de Michel FUCHS et Paul ROSENBERG, Paris, Payot, 1983 [1962], p.216-306.

<sup>259</sup> GINZBURG Carlo, *Clues, Myths, and the Historical Method*, *op.cit.* Voir surtout le chapitre : « The High and the Low : The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries », p. 60-76.

sagesse, la pensée intellectuelle, les secrets politiques du régime au pouvoir. S'articulant autour des pôles antithétiques, la valeur idéologique de la verticalité métaphorique est évidente: « It tended to preserve the existing social and political hierarchy, condemning subversive political thinkers who were attempting to penetrate the mysteries of the state<sup>260</sup> ».

Enfin et surtout, la position d'Angenot sur le mythe est celle d'un théoricien de la sociocritique qui traite le contenu mythique comme matériau textuel investi de signifiante sociale. Dans la perspective analytique qui est la nôtre, la réflexion d'Angenot présente un intérêt tout particulier, car il s'interroge sur les thématiques mythiques dans le contexte de la société française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit des expressions phraséologiques relevant du champ de la mythologie dans la production discursive de la période en question. D'abord, Angenot limite le rôle des « mythologismes » à celui des faits de langue dans l'usage formel, « citationnel ». Ils deviennent des formes légitimes de la langue française au tournant du siècle qui en voit la fluctuation de l'usage. Répandues en 1830 et presque disparues en 1880, ces « marques culturelles » abondent surtout dans le discours politique de 1889. En tant que « consommation ostentatoire de "culturèmes", le beau style [qui] saupoudre le texte de brefs connotants de culture générale », ces mythologismes « n'ont d'autre fonction que de fournir du prestige et des complicités, des *mots de passe* ». Les utilisateurs de cette « tropologie datée », oublient le contexte historique qui y réside, c'est « le bon usage du citationnel » qui compte<sup>261</sup>. Or, quelques autres remarques faites ailleurs par l'auteur dans l'ouvrage permettent de déduire un rôle plus nuancé des « mythologismes » dans la fiction littéraire issue de l'époque fin-de-siècle. Faisant partie des formes langagières normatives, ils représentent des « façons canoniques d'exprimer [les] contenus » des thématiques dominantes et des « manières hégémoniques de connaître le monde<sup>262</sup> ». Il s'en découle la valeur discursive des motifs mythiques dans un texte littéraire issu du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>261</sup> ANGENOT Marc, 1889 : *un état du discours social*, op.cit., p. 149-150 (souligné dans le texte).

<sup>262</sup> *Ibid.*, p.133.

Comme le note Angenot, par l'ordre des discours, la vision du monde et l'expression littéraire se transfigurent « en faits normaux, évidents et d'accès universel<sup>263</sup> ». L'ensemble des formes langagières normatives, y compris l'emploi des mythologismes, est considéré comme la « forme optimale » du français national-littéraire; le bon usage agit donc comme référence du style élevé et recherché. Comme la langue légitime, le bon français fait aussi partie de la culture générale dont la société impose les critères à ces membres. En tant que partie du patrimoine national, ce « français littéraire apparaît également comme une *mémoire d'apparat* de la langue, un conservatoire de formules figées, d'archaïsmes, de mythologismes, avec un lexique de bon aloi, une cumulation de tours syntaxiques "élégants", au coût d'apprentissage élevé<sup>264</sup> ».

Étant donné l'importance et le mérite de maîtriser l'art cultivé de la langue en tant que critère du code élaboré de la langue élevée, surtout l'art de la rhétorique, les mythologismes s'exercent comme forme de la parole bien pensée, bien exprimée et bien raisonnée. Observant les normes d'expression écrite, l'art de la polémique se distancie de la langue ordinaire et de l'oralité avec ses spontanéités, incohérences, hésitations, bégaiements, toutes ces formes typiques de la langue orale. Comme l'observe Angenot, c'est la spécificité même du français :

En France, idéologiquement, c'est l'oral qui transcrit l'écrit. C'est la parole (parlementaire, éloquente, oratoire) qui imite la forme scriptible-imprimable. Même dans la vivacité de la polémique politique, l'oral conserve de l'écrit, l'ampleur, la monotonie et l'expansion syntaxique indéfinie. La langue écrite est le surmoi du dialogue oral, de la "causerie", sacralisant l'idée d'un langage à destination universelle, de communication "cartésienne" et nationale<sup>265</sup>.

Phraséologie étant le « stade suprême de l'idéologie », l'ensemble de tous aspects du français national-littéraire détermine sa fonction sociale, mais aussi politique, en tant que moyen de marginalisation dans les dispositifs de pouvoir : « Moyen de distinction, le bon usage est *ipso facto* moyen d'exclusion<sup>266</sup> ». Dans cette perspective, le rôle des références mythiques dans « Boule de suif » paraît plus que celui d'une phraséologie purement ornementale. En revanche, ces références sont pourvues de valence sociale et relèvent de

---

<sup>263</sup> *Ibid.*

<sup>264</sup> *Ibid.*, p.135 (souligné dans le texte).

<sup>265</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>266</sup> *Ibid.*



tout l'appareil discursif du texte. Bakhtine souligne l'importance de tenir compte, dans l'analyse de la poétique historique du texte, de toutes les composantes et nuances de l'interaction des discours : « De ce contexte mixte des discours " siens" et "étrangers", on ne peut pas ôter une seule réplique sans perdre son sens et son ton<sup>267</sup> ». Les notions bakhtiniennes de l'hétéroglossie et du dialogisme ont l'avantage de permettre d'étudier, dans les œuvres du corpus, le réseau de diverses voix sociales en provenance de hors-texte et de tenir compte des formes archétypales comme porteuses d'investissement discursif particulier. C'est sur ce point que nous concluons cette réflexion qui nous servira de terrain de départ pour aborder la problématique des figures métaphoriques de l'escalier et de l'ascension.

### *Escalier : archétype et chronotope*

Comme nous l'avons montré antérieurement, l'escalier comme structure imaginaire est étudiée par les spécialistes dans différents domaines du savoir. Depuis la découverte de la réflexion bakhtinienne par les intellectuels occidentaux, on ne peut pas procéder à l'analyse de cette construction verticale symbolique sans s'adresser à la pensée du théoricien russe qui a enrichi et élargi considérablement la compréhension de la valeur et de la fonction de celle-ci dans l'œuvre artistique.

Dans la perspective bakhtinienne, le motif de l'escalier possède une importante valeur chronotopique, tout comme ceux de l'antichambre et du palier. L'escalier, c'est un véritable nœud spatio-temporel où se réunissent le moment et l'endroit de l'action et qui est lié au chronotope du seuil. Le symbolisme particulier de ces deux détails architecturaux de l'intérieur de la demeure, escalier et seuil, dérive de la fusion de leurs caractéristiques et leur rôle fonctionnel dans la structure physique de l'intérieur de la maison. C'est un lieu de rencontres, de rendez-vous, d'arrivée et de départ mais aussi celui de passage d'un endroit à l'autre, d'un niveau à l'autre, d'un état à l'autre. Ainsi, les deux espacements, escalier et seuil, sont considérés par Bakhtine comme points forts d'organisation spatio-temporelle dans l'imaginaire artistique. Dans son étude sur la poétique de Dostoïevski, Bakhtine note que l'action se concentre « sur le *seuil* (devant les

---

<sup>267</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 106

portes, dans l'entrée, l'escalier, le couloir, etc.) où se réalisent la crise et la cassure, et sur la *place*, supplée généralement par le salon (la salle de réception, la salle à manger (où se déroulent la catastrophe et le scandale<sup>268</sup> ». Il en résulte le symbolisme complexe du seuil et de ses succédanés tel l'escalier qui se transforme en un endroit dramatique de haute tension, endroit de crise par excellence. Notons surtout le lien entre l'escalier, le palier et le seuil d'un côté et la verticalité métaphorique à deux pôles de l'autre : « *Le haut, le bas, l'escalier, le seuil, l'entrée, le palier* ont une signification de *point* où s'effectuent la *crise*, le changement radical, la cassure inattendue du destin, où les décisions sont prises, les barrières de l'interdit franchies, où l'on se renouvelle et bien se perd<sup>269</sup> ». Il semble que l'espace se construit d'une façon semblable dans la nouvelle de Maupassant. Il ressort à la lecture attentive de « Boule de suif » qu'au niveau du textuel, les étapes du parcours mouvementé de l'héroïne s'organisent à travers les rapports spatiaux. En plus, dans l'ensemble hiérarchique des chronotopes que nous avons identifiés dans le texte de Maupassant, la manifestation de celui de l'escalier est forte sur le plan du façonnage d'un certain type de construction spatio-temporelle. Ce détail architectural contribue à la structuration de l'espace physique et est lié à la perception du temps dans la nouvelle. Mais c'est aussi un point crucial d'action. Dans notre analyse de la nouvelle, nous aurons l'occasion de revenir de façon détaillée sur ce sujet.

La valeur chronotopique du motif de l'escalier est loin de se réduire à la seule fonction narrative dont les indices spatiaux et temporels sont porteurs, en tant qu'agents organisateurs de la construction textuelle. La pensée bakhtinienne permet de saisir la complexité du chronotope dont la capacité dépasse de loin la fonction formelle en communiquant avec le contexte historique de l'œuvre artistique. Si deux concepts du théoricien russe, ceux du chronotope et du dialogisme, sont liés l'un à l'autre<sup>270</sup>, c'est que le chronotope est impliqué dans un réseau complexe de rapports que le texte entretient « with all its others : author, intertext, real and imagined addressees, and the

---

<sup>268</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, op.cit., p.202. Sur ce point nous renvoyons à la réflexion de Bakhtine sur les formes chronotopiques « domestiques », situées dans l'espace intérieur de la maison. Dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, centrée sur le Moi, l'individualisme et la vie privée sont privilégiés au détriment du mode de vie collectif. Ces nouvelles formes viennent remplacer le chronotope de la place publique du carnaval. Voir : BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p.272.

<sup>269</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, op.cit., p.226 (souligné dans le texte).

<sup>270</sup> FLANAGAN Martin, *Bakhtin and movies. New Ways of understanding Hollywood movies*, op.cit., p.61.

communicative context<sup>271</sup> ». Notons encore le rapport entre le chronotope et la catégorie générique littéraire.

Dans l'étude comparative des textes dont l'un littéraire et l'autre filmique, il faut également tenir compte des caractéristiques différentes des formes chronotopiques qui y apparaissent. Si la catégorie du temps est un élément dominant dans les chronotopes du texte littéraire, c'est que « les représentations littéraires sont temporelles », comme le précise Bakhtine<sup>272</sup>. En revanche, dans l'image filmique, l'instant temporel se concrétise et se visualise surtout dans et par l'espace, ce qui relève de la spécificité du médium cinématographique. Ainsi, Flanagan considère « spatial determinations and values as absolutely integral components of cinematic textuality<sup>273</sup> ». Cela explique le fait que la fonction chronotopique de l'escalier se manifeste de façon beaucoup plus explicite, plus « matérialisée » et donc plus frappante dans deux adaptations de « Boule de suif » que dans le texte originel; on le verra plus loin, dans l'analyse des œuvres du corpus. Il est intéressant de noter ici la convergence des réflexions de Bakhtine et d'Eliade qui se rencontrent en s'affrontant à l'égard de l'aspect complexe de cette figure métaphorique qu'est l'escalier qui possède ainsi deux versants à la fois, l'un chronotopique et l'autre archétypal<sup>274</sup>.

Dans l'étude comparatiste qu'est la nôtre, il s'agit de s'interroger sur la façon dont le contenu mythique de l'image littéraire est traité, recyclé et remanié dans la réécriture filmique, pour savoir quel nouveau sens prennent les formes anciennes et comment celles-ci se concrétisent en fonction d'une nouvelle réalité historique, idéologique et culturelle. Dans la même perspective, cette démarche a aussi l'avantage d'ouvrir un dialogue fructueux entre deux approches dont l'une historique et l'autre antihistorique, pour étudier la poétique sociale de l'image artistique<sup>275</sup>.

---

<sup>271</sup> FALKOWSKA Janina, *The Political Films of Andrzej Wajda: Dialogism in Man of Marble, Man of Iron, and Danton*, Providence and Oxford, Berghahn Books, 1996, p.25.

<sup>272</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 293.

<sup>273</sup> FLANAGAN Martin, *Bakhtin and movies. New Ways of understanding Hollywood movies*, op.cit., p. 62.

<sup>274</sup> En tant que catégorie chronotopique, l'escalier, comme image artistique, est investie d'une valeur historique, ce qui va à l'encontre de la pensée d'Eliade.

<sup>275</sup> Comme le soutient Allen, la possibilité de ce dialogue créatif est suggérée dans la réflexion de Mircea Eliade : « the "tension", expressed in the conflicting methodological claims of historical and phenomenological approaches and in the dynamic historical-nonhistorical interaction, is in fact a "creative" and necessary tension for any adequate comprehensive hermeneutics ». Voir : ALLEN Douglas, *Myth and religion in Mircea Eliade*, op.cit., p. 229.

## 5. Adaptation cinématographique : quelques enjeux d'analyse

Étudier les métamorphoses du personnage principal de la nouvelle « Boule de suif » dans le transfert vers l'écran implique inévitablement de considérer la spécificité de l'adaptation. Dans la perspective d'analyse sociocritique qui est la nôtre, l'adaptation, produit et processus, présente un intérêt tout particulier en tant que création et pratique culturelles. Afin de mieux saisir les modalités de ce phénomène, il convient de s'attarder sur quelques traits qui lui sont propres.

Une précision s'impose tout de suite: notre objectif ne comprend pas de nous engager dans les considérations portant sur le débat de la fidélité de l'adaptation au texte source. Sur ce point, notre position se situe dans la lignée des travaux qui, depuis une vingtaine d'années, exposent la futilité et la limite de cette perspective analytique. En revanche, l'adaptation est à envisager comme une œuvre en soi et non pas comme un produit jugé dégradé, de second degré, par rapport à l'œuvre originelle.

Ce chapitre poursuit un objectif multiple : mettre en valeur l'essence de l'adaptation comme un phénomène artistique à part; mettre en relief l'actualité de la problématique d'une visée sociocritique à l'égard de l'adaptation; présenter les enjeux épistémologiques qui s'imposent dans l'étude analytique de l'adaptation; introduire une terminologie propre à ce champ de recherche.

### « *Boule de suif* » : sous diverses formes de réécriture

L'une des caractéristiques qui rapprochent la nouvelle « Boule de suif » et ses adaptations filmiques est d'être elle-même une réécriture, dans un certain sens. Dans le cas du texte de Maupassant, il s'agit de quelques sources d'inspiration dont l'une est directe, de nature documentaire. Il s'agit d'un fait divers qui fut reporté dans la presse locale à l'époque de l'occupation prussienne. L'écrivain y reprend les événements à distance d'une décennie à peine. Le fait que Maupassant fut inspiré par un cas réel que lui rapporta son oncle Cord'homme, est mentionné par les biographes du romancier et repris dans des études critiques. Par contre, la véracité de l'histoire survenue à une prostituée de Rouen lors de l'occupation prussienne en Normandie suscita suffisamment de débats parmi les spécialistes, d'autant plus que l'héroïne présumée de l'intrigue, une

certaine Adrienne Legay, personne tout à fait réelle qui avait 22 ans au moment des événements en 1871, démentira à plusieurs reprises avoir vécu une mésaventure pareille. Ajoutons aussi que l'anecdote parut, pendant la guerre franco-prussienne, dans la rubrique de faits divers de deux journaux normands. Or, il n'y a pas de certitude non plus que Maupassant en ait pris une connaissance directe de l'un de ces journaux avant d'écrire la nouvelle. Quoiqu'il soit à l'issue de ce débat, l'anecdote était dans l'air, semble-t-il, et le romancier pourrait l'emprunter à une source orale<sup>276</sup>. C'est l'imagination et le génie de l'écrivain, participant quant à lui à la guerre franco-prussienne, qui fit le reste. Maupassant a immortalisé ce fait divers, qui aurait pu être vite oublié autrement.

Dans le choix du sujet de « Boule de suif », Maupassant paraît aussi s'inspirer d'une autre source, celle d'origine biblique, comme le montre l'étude de Jacques Poirier<sup>277</sup>. Il s'agit du *Livre de Judith* racontant le sacrifice d'une jeune veuve juive, réputée et de beauté exceptionnelle. Guidée par sa conscience, celle-ci agit pour la sauvegarde de son peuple assiégée dans la ville, Béthulie. Judith se rend dans le camp ennemi pour offrir ses faveurs au chef de l'armée, Holopherne. Pendant la nuit d'amour qui succède au grand banquet, Judith assassine celui-ci en le décapitant. La guerrière revient dans la ville assiégée avec la tête d'Holopherne qui sera exposée sur le mur de la ville, ce qui entraînera la fuite de l'armée ennemie prise de panique.

« Boule de suif » a subi un bon nombre de transpositions sur la pellicule à l'échelle mondiale. Par ce même fait déjà, l'histoire entourant la création et la longévité de « Boule de suif » suscitent toujours tant de questions auprès des spécialistes. Il se dessine plusieurs pistes de recherche à explorer. Qu'on pense au rôle des *faits divers* qui, en tant que genre journalistique, servent de passerelle entre la réalité et la fiction littéraire. Pour Maupassant, écrivain et journaliste, les faits divers servent de source inépuisable de matière pour ses chroniques et de sujets et d'idées pour ses contes<sup>278</sup>. De nos jours, les faits divers n'ont pas perdu leur utilité pour les écrivains et demeurent un « tremplin pour

---

<sup>276</sup> L'histoire de l'origine du sujet a été traitée en détail par quelques auteurs dont Richard Bolster. Voir : BOLSTER Richard, « "Boule de suif" : une source documentaire? », in *Revue de l'histoire littéraire de la France*, n° 6 (novembre-décembre 1984), p. 901-908.

<sup>277</sup> POIRIER Jacques, *Judith. Échos d'un mythe biblique dans la littérature française*, op.cit., p. 86, 88-9.

<sup>278</sup> Sur ce point voir BENHAMOU Noëlle, « De l'influence du fait divers : les Chroniques et Contes de Maupassant », in *Romantisme*, 1997, vol. 27, n° 97, p.47-58.

l'imagination », comme le note Roger Grenier dans son ouvrage sur l'écriture<sup>279</sup>. C'est ainsi qu'un petit événement local, somme toute banal, commis par quelqu'un, puis ayant subi un premier façonnage par la plume de journaliste, « sublimé, quintessencié, il entre en littérature<sup>280</sup> ». Cros souligne le rôle joué par les textes littéraires qui s'inspirent des histoires et anecdotes journalistiques : « It happens that the literary work accomplishes what the newspaper cannot claim to attain, thanks precisely to fiction's capacity to accumulate information<sup>281</sup> ». Ce point de vue semble être valable pour parler de « Boule de suif » de Maupassant. Le romancier a pris « comme tremplin un fait divers peu convaincant recueilli dans un journal de province pour créer une des nouvelles les plus célèbres de la littérature française<sup>282</sup> », pour reprendre Richard Bolster.

À cette lumière, nous nous permettons de recevoir avec une certaine réserve la suggestion d'Angenot que la fiction naturaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, toute audacieuse qu'elle puisse paraître à son époque contemporaine, soit illisible aujourd'hui<sup>283</sup>. L'intérêt constant que manifestent les cinéastes pour « Boule de suif » tout au cours du XX<sup>e</sup> siècle et au début du XXI<sup>e</sup> remet en cause toute tentative de classer « Boule de suif » dans la catégorie de « lecture "archéologique" »<sup>284</sup>. Il semble que la popularité de l'œuvre de Maupassant en général, et celle de « Boule de suif » en particulier, ne s'explique pas que par une illusion esthétique et par « un certain charme<sup>285</sup> » des écrits du romancier. Prenons en guise d'exemple la popularité de Maupassant en Union soviétique. Comme le constate un article paru dans *Le Monde*, le 9 août 1950, « depuis la révolution Maupassant [y] connaît un énorme succès<sup>286</sup> ». Lily Denis, les statistiques à la main, montre un intérêt stable que manifeste le lectorat dans la Russie tant impériale que soviétique pour les écrits de Maupassant. D'après ces données, la position de l'œuvre de Maupassant est constante et solide dans l'espace culturel russe avant la révolution de 1917. Quant aux

---

<sup>279</sup> GRENIER Roger, *Le palais des livres*, Paris, Gallimard, 2011, p.25.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p.20. Pour l'aperçu historique sur l'exploitation des faits divers par les journalistes et les littéraires, et sur le lien entre ce genre journalistique et l'origine du genre narratif de la nouvelle, voir le chapitre « Le pays des poètes », p. 9-25.

<sup>281</sup> CROS Edmond, *Theory and Practice of Sociocriticism*, op. cit., p.7.

<sup>282</sup> BOLSTER Richard, « "Boule de suif" : une source documentaire? », in *Revue de l'histoire littéraire de la France*, op.cit., p. 908.

<sup>283</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p.21.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>285</sup> *Ibid.*

<sup>286</sup> A.P., « Maupassant tel qu'on le voit à Moscou », in *Le Monde*, le 9 août 1950, p.7.

lecteurs soviétiques, ils citent, eux aussi, le romancier presque toujours parmi leurs cinq auteurs français préférés<sup>287</sup>. Pour ce qui est de la place de Maupassant dans les lettres françaises<sup>288</sup>, l'écrivain est considéré par ses contemporains comme classique du XIX<sup>e</sup> siècle, mais le siècle suivant a vu la diminution de l'estime de son œuvre. Le verdict négatif tombe sur l'œuvre de Maupassant définitivement de la part des grands critiques, tels que Roland Barthes et Jean-Paul Sartre. Classé par Barthes parmi les « auteurs sans style<sup>289</sup> », Maupassant est considéré par Sartre comme un exemplaire représentatif de l'écrivain bourgeois dont le style d'écriture témoigne de l'autorité suprême de l'ordre bourgeois et des valeurs dominantes<sup>290</sup>. C'est surtout dans les dernières décennies que l'œuvre de Maupassant voit le renouvellement de l'intérêt auprès du lectorat et des critiques. La mise en programme du concours d'agrégation de deux recueils de Maupassant, *La Maison Tellier* et *Les Contes du jour et de la nuit*, en est un témoignage tangible et solide.

Quoi que disent les critiques littéraires, la diffusion des écrits de Maupassant se fait au XX<sup>e</sup> siècle par la mise en images cinématographiques, ce qui relance l'intérêt pour l'œuvre du romancier. Pour ce qui est de ce « type "étrange" du discours social<sup>291</sup> » de l'époque lointaine, les réécritures filmiques redirigent l'angle de vision de la lecture du texte source en abordant des thématiques et des problématiques actuelles d'une nouveauté socio-historique donnée et en conservant, plus ou moins, certains aspects de la pensée et de l'imaginaire de l'écrivain. Dans ce processus de relecture et de réécriture, chaque réalisateur découvre dans le texte un aspect inattendu et une problématique d'actualité aiguë. Il est évident que Maupassant fait partie de ce groupe d'écrivains dont le style, la dimension artistique de l'écriture ou bien les questions soulevées dans leur fiction dépassent les frontières temporelles et géographiques en franchissant les époques et les cultures nationales. Le riche potentiel de problématiques soulevées favorise une relecture

---

<sup>287</sup> D'après les données de 1969 de Lily Denis. Voir : DENIS Lily, « Permanence de Maupassant en Russie », in *Europe*, vol. 47, n° 482, juin 1969, p. 163-172.

<sup>288</sup> Voir sur ce point la réflexion d'Antonina Fonyi, Pierre Glaudes et Alain Pagès dans l'introduction de l'ouvrage collectif : FONZI Antonina, GLAUDES Pierre et PAGÈS Alain (éd.), *Relire Maupassant*, La Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit, Paris, Classiques Garnier, 2011, « Rencontres », 21, Série « Études dix-neuviémistes », dirigée par Pierre Glaudes, 9, p.7-10.

<sup>289</sup> BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, « Pierres vives », 1953, p. 96-99.

<sup>290</sup> SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, « Idées », 1948, p.174, 199.

<sup>291</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p. 21.

et/ou une remise en question. Comme le dit Philippe Bonnefis, Maupassant « ressemble aussi bien à des écrivains qui peuvent être antérieurs ou postérieurs<sup>292</sup> ». Cette même remarque est reprise par Jennifer Kristen Wolter ajoutant que « [t]he timeless quality of Maupassant's writing is joined by his limitless quest to reach beyond the frontiers of human knowledge to consider that which is imperceptible to our senses<sup>293</sup> ».

En ce qui concerne le film de Mikhaïl Romm, *Pyška*, son intérêt particulier tient à quelques aspects. Tout d'abord, « Boule de suif » est le seul texte du patrimoine littéraire de Maupassant à être adapté à l'écran soviétique<sup>294</sup>. Le film a permis au large public du pays communiste d'entrouvrir une fenêtre dans l'univers imaginaire du romancier français. Qu'il soit imprégné d'idéologie du régime stalinien et malgré son « esthétique impossible<sup>295</sup> », *Pyška* a quand même joué son rôle dans la diffusion de la fiction de Maupassant auprès du lectorat soviétique. Avant 1989, les larges masses des Soviétiques connaissent l'œuvre de Maupassant notamment par ce moyen métrage, en noir et blanc, originellement muet qui sera sonorisé plus tard, en 1956. L'adaptation soviétique la plus récente de « Boule de suif », le long métrage intitulé *Ruanskaja deva po prozvišču Pyška* a été réalisée pour le petit écran en 1989, par Evgenij Ginzburg<sup>296</sup>.

Si nous nous en tenons à la démarche sociocritique dans notre analyse, c'est que cela tente de répondre à une certaine actualité. Tout d'abord, les études consacrées à l'inscription du social dans l'œuvre romanesque de Maupassant restent fort limitées. En plus, les adaptations des écrits littéraires de Maupassant restent elles aussi un terrain peu exploité. On se demande si ce manque d'intérêt de la part des chercheurs tient au statut

<sup>292</sup> BONNEFIS Philippe, *Comme Maupassant*, Lille, Presses Universitaires de Lille, « Objet », 1981, p.120.

<sup>293</sup> WOLTER Jennifer Kristen, *The Medan Matrix: Huysmans and Maupassant following Zola's Model of Naturalism*, Thèse de doctorat inédite, The Ohio State University, 2003, p.339.

<sup>294</sup> D'après les données de Lily Denis, une adaptation théâtrale de « Mademoiselle Fifi » fut montée à Saint-Pétersbourg par Meyerhold, en 1914. Voir : DENIS Lily, « Permanence de Maupassant en Russie », in *Europe*, vol. 47, n° 482, *op.cit.*

<sup>295</sup> Proposé par Régine Robin, ce terme décrit l'esthétique du réalisme socialiste qui fut introduit en 1934 dans le domaine des arts soviétiques en tant que doctrine officielle. Pour plus d'informations sur ce point voir : ROBIN Régine, *Réalisme socialiste: une esthétique impossible*, *op.cit.*

<sup>296</sup> En russe, le titre original du film est *Руанская дева по прозвищу Пышка*. Ayant le sujet de « Boule de suif » à la base de l'intrigue, le film contient également des éléments de quelques autres contes de Maupassant. Il semble que la date de réalisation et de parution du film soit de signification particulière, car à ce moment, on est en pleine ère de Mikhaïl Gorbatchev en tête du parti communiste et chargé de poste de premier président du pays. Cette période cruciale est marquée par les bouleversements majeurs que la société soviétique subit suite à d'importants projets de réforme introduits par Gorbatchev dans le cadre de la politique de 'restructuration' (*perestroïka*) et de 'transparence' (*glasnost*), deux termes sous lesquels cette période historique est entrée dans l'histoire mondiale et s'est gravée dans les esprits.



particulier de l'adaptation qui est souvent perçue par les théoriciens du cinéma, même aujourd'hui, comme inférieure et, pour cette raison, peu appréciée en tant qu'objet de recherche. Ou c'est plutôt la complexité de l'adaptation en tant que création artistique toute particulière qui pose un certain défi. C'est le point sur lequel nous nous attardons dans les pages suivantes.

### ***Du récit littéraire au récit filmique : nature créatrice de l'adaptation***

La pratique de la réécriture cinématographique s'est imposée il y a longtemps et devient de plus en plus massive. À en juger d'après le nombre de plus en plus croissant des films inspirés de la fiction littéraire, la fortune et le succès de l'adaptation à l'époque postmoderne sont évidents. Malgré l'avancée incontestable de la pratique de l'adaptation, les spécialistes ne s'accordent toujours pas sur la valeur esthétique ni sur la notion de l'adaptation. « Adaptation » ou « transposition<sup>297</sup> », « transécriture » ou « réécriture<sup>298</sup> », « traduction » ou bien « tradadaptation<sup>299</sup> », pour ne nommer que quelques-uns, un nombre abondant de termes témoigne de l'intérêt de la part des spécialistes pour l'adaptation et aussi d'une confusion qui est depuis toujours présente dans le domaine. Dans notre étude, les deux mots, adaptation et réécriture, sont interchangeables pour parler du produit issu de la mise en écran du texte source littéraire. En s'engageant dans l'étude de l'adaptation filmique, on doit surmonter entre autres la question-piège

---

<sup>297</sup> Roman Jakobson parle de l'adaptation d'un art à l'autre en termes de « transposition intersémiotique - d'un système de signe à un autre -, par exemple de l'art du langage à la musique, à la danse, au cinéma ou à la peinture ». Voir : JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale. Rapports internes et externes du langage*, Paris, De Minuit, « Arguments », n° 57, 1974, p.86. Jean Renoir emploie le terme « transposition » par rapport à son film *Une Partie de campagne*, adaptation du récit de Maupassant : « C'est la transposition à l'écran de cet essentiel d'une grande histoire qui m'attirait ». Voir : RENOIR Jean, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974, p. 116.

<sup>298</sup> Marie-Claire Ropars-Wuilleumier définit la réécriture de façon suivante : « « Sous le nom de réécriture, qu'on substitue ici à celui d'adaptation, on examinera donc comment le passage à l'état cinématographique rend visible, dans le texte dit d'origine, l'inquiétude de soi et comme l'altération d'identité qui le précipitent vers l'avenir du cinéma. » Voir : ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Écraniques : le film du texte*, Presses Universitaires de Lille, « Problématiques », 1990, p. 163.

<sup>299</sup> Proposé par Michel Garneau, poète et traducteur, pour désigner le rapport étroit entre deux concepts, traduction et adaptation, le néologisme « tradadaptation » est promu par Jean Delisle pour exprimer l'évolution de l'opération de traduction et du métier de traducteur, ce dernier se transformant ainsi en « tradaptateur ». Voir : DELISLE Jean, « Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale », in *Circuit*, n° 12, mars 1986, p.3-8. Pour sa part, Yves Gambier considère le terme « tradadaptation » pertinent pour tous les textes issus du processus de l'adaptation du texte source. Voir : GAMBIER Yves, « Adaptation : une ambiguïté à interroger », in *Meta*, n° XXXVII, 3, 1992, p.421-425.

terminologique en ce qui concerne deux éléments relatifs à l'adaptation : le produit, texte d'arrivée, et le processus, transposition du texte source en image filmique. Suivant l'approche de Hutcheon<sup>300</sup>, nous employons ce terme en deux acceptions à la fois, comme produit et processus.

Au fond du débat sur la terminologie se trouvent non seulement les tentatives d'exprimer et de décrire le mécanisme de transformation par lequel passe l'œuvre littéraire dans son passage à l'expression iconique, mais aussi diverses conceptions de la nature de l'adaptation. Si l'adaptation n'a pas une même appréciation auprès du public et des critiques au cours des siècles, c'est que le recours critique à la réécriture s'inscrit dans le cadre de deux débats, le débat ancien sur la hiérarchie des arts<sup>301</sup> et aussi celui de la fidélité. Sans entrer dans les détails de cette polémique, rappelons seulement que dans le premier cas, il s'agit de l'ancienne problématique de la suprématie de certaines disciplines de l'art, dits arts majeurs, sur d'autres, arts mineurs; le deuxième concerne le rapport hiérarchique entre l'écrit et l'image. Jean Ricardou constate en 1967 : « L'on n'assimile plus guère, comme au temps de Lessing, peinture et poésie. Le problème s'est déplacé : l'on préfère aujourd'hui confondre roman et cinéma<sup>302</sup>. »

Si deux débats se croisent sur l'adaptation, cela est dû à la nature même de cette pratique artistique. Considérées comme réplique, reproduction, imitation, pastiche, autrement dit comme l'écriture au « second degré » pour reprendre l'expression de Gérard Genette<sup>303</sup>, de telles œuvres sont vues comme inférieures par rapport au texte source, dans la hiérarchie des arts. La situation se complique considérablement quand il s'agit d'une œuvre cinématographique issue d'un texte littéraire, à cause de la primauté de l'expression écrite par rapport à l'expression iconique, selon la hiérarchie des arts. Le débat atteint une phase même plus aiguë quand il s'agit de l'adaptation filmique d'une

---

<sup>300</sup> HUTCHEON Linda, *A Theory of Adaptation*, op.cit., 2006.

<sup>301</sup> Le concept de l'hiérarchie des arts voit la première formulation dans la réflexion de Lessing, intitulée *Laocoon* (1766). Voir sur ce sujet : GROENSTEEN Thierry, « Fiction sans frontières », in *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation, Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, [Actes du colloque de Cerisy, 14-21 août 1993], GAUDREAU André et GROENSTEEN Thierry (dir.), GROENSTEEN Thierry (éd.), Québec-Angoulême, Nota-Bene/CNBDI (Centre national de la bande dessinée et de l'image), Nota-Bene/CNBDI, 1998, p. 9-29.

<sup>302</sup> RICARDOU Jean, « Plume et caméra », in *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel Quel », 1967, p. 69.

<sup>303</sup> GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, « Essais », 1982.

œuvre classique, car « the invisible rules of the game assume textual fidelity [...] and expect it as part of the adaptation's "duty" that it serve the cause of originary text<sup>304</sup> ». La méfiance et le recours fortement critique envers l'adaptation se fondent sur le concept de la fidélité de l'œuvre d'arrivée à l'œuvre source, concept qui anime depuis longtemps de vives discussions et suscite tant de réflexions de la part des théoriciens et des critiques du cinéma. Ainsi, la position du spectateur devient primordiale dans le mécanisme de la réception de la réécriture filmique par le public et les critiques. Il en résulte une certaine logique de l'adaptation qui implique une anticipation, une sorte de curiosité qui se tisse entre le metteur en scène et le spectateur-lecteur, comme l'observe Stam<sup>305</sup>. C'est-à-dire que dans le film inspiré d'une œuvre littéraire, les attentes du spectateur visent à retrouver le texte source dans l'œuvre d'arrivée en évaluant la justesse de l'interprétation. D'où la déception du lecteur passionné qui se sent le plus souvent trahi dans sa nostalgie de l'œuvre appréciée. Gilles Visy parle de la « comparaison intimiste » que le spectateur fait entre l'adaptation et le texte source. Il en résulte une réception complexe de l'adaptation qui se construit sur l'« intimité proprioceptive » que le spectateur crée avec le film et qui « sera d'autant plus forte qu'il recherche plus ou moins consciemment une sorte de connivence entre l'image filmique et celle du texte littéraire<sup>306</sup> ».

Grâce à l'avancement des savoirs dans les deux domaines d'art, littérature et cinéma, et au développement de la narratologie et la sémiologie du cinéma dans les années 1960, on se rend compte que même si les deux arts, littérature et cinéma, partagent la fonction de relater des histoires, la reproduction cinématographique se différencie tout de même du texte source, tout d'abord en son essence filmique, notamment par son propre mode d'expression. Comme le soutient Christian Metz, la pratique de l'adaptation cinématographique empruntant l'intrigue de la fiction romanesque s'explique par la nature différente du langage de deux médias, cinéma et littérature, et par les possibilités

---

<sup>304</sup> KAYE Heidi and WHELEHAN Imelda, « Introduction: Classic across the Film/Literature Divide », CARTMELL Deborah, HUNTER I.Q., KAYE Heidi et al. (ed.), *Classics in Film and Fiction*, London/Sterling, Virginia, Pluto Press, « Film/Fiction », 20, vol.5, p.5.

<sup>305</sup> STAM Robert, « Introduction: The Theory and Practice of Adaptation », STAM Robert et RAENGO Alessandra (ed.), *Literature and film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden, MA, Blackwell Publishing, 2005, p. 14-16.

<sup>306</sup> VISY Gilles, *Le Colonel Chabert au cinéma: variation sémiologique autour de la transformation du texte en film : théorie, pratique, et didactique sur Le Colonel Chabert et autres textes*, Paris, Publibook, 2003, p. 49.

différentes de leur langage : « Le film nous conte des histoires suivies; il nous « dit » bien des choses que l'on pourrait confier aussi au langage des mots : il les dit autrement : la possibilité en même temps que la nécessité des "adaptations" n'a pas d'autre origine<sup>307</sup> ». Les théoriciens du septième art arrivent à mettre en évidence l'hétérogénéité de deux systèmes sémiotiques et le fait que les catégories d'analyse de leurs produits ne sont pas interchangeables. L'adaptation filmique ne se réduit plus à la fonction d'illustration de l'univers du texte d'origine littéraire; elle consiste, en revanche, à dire les choses différentes et à les dire différemment, de façon différente que la littérature. La prolifération des films inspirés des textes littéraires est en soi une preuve tangible de la popularité de l'adaptation. D'ailleurs, André Bazin a observé, en 1948, que « le problème de l'adaptation cinématographique n'est pas essentiellement insoluble et l'histoire du cinéma prouve déjà qu'il a été maintes fois résolu et fort diversement<sup>308</sup> ».

Dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, on s'éloigne peu à peu du concept de fidélité. Or, le processus se fait lentement et l'attitude dépréciative envers la réécriture filmique persiste dans les critères d'évaluation basés sur les rapports de fidélité/trahison au texte d'origine<sup>309</sup>. C'est surtout les dernières décennies qui apportent l'avancement considérable dans le domaine de recherche de l'adaptation et le changement de la perspective dans laquelle on considère jusque-là l'œuvre au « second degré ». Ainsi, les critères de fidélité/infidélité deviennent inutiles du point de vue de la critique contemporaine. On se rend compte que le débat posant le critère de valeur de la réécriture filmique en termes de « fidélité » et de « trahison » se complique du fait qu'il existe diverses facettes de fidélité, « à l'esprit » ou « à la lettre », pour reprendre la formule de

---

<sup>307</sup> METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, en deux volumes, t.1, Paris, Klincksieck, « Esthétique », 1971, p.51.

<sup>308</sup> BAZIN André, « L'adaptation ou le cinéma comme Digeste », in *Esprit*, vol.16, n° 146, juillet 1948, p.33.

<sup>309</sup> C'est dans cette tradition que se situe la classification des adaptations filmiques établie en 1975 par Geoffrey A. Wagner en 1975. « Transposition », « commentary » et « analogy », ces trois catégories reflètent le degré dont les deux récits, littéraire et filmique, se recoupent. Voir : WAGNER Geoffrey A., *The Novel and the cinema*, Rutherford, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1975, p. 222-227. Dans cette même décennie, Philippe Hamon considère en termes de « perte » les rapports entre le texte initial et la réécriture ainsi que le produit final issu de cette opération. Voir : HAMON Philippe, « Texte littéraire et métalangage », in *Poétique*, n° 31, Éditions du Seuil, été 1977, p. 263-284.

François Truffaut<sup>310</sup>. On se trouve donc dans le dilemme, car la question se pose sur la nature même de la fidélité, comme le formule à juste titre Stam : « Should one be faithful to the physical description of characters? [...] Or is one to be faithful to author's intentions? But might they be, and how are they to be determined? »<sup>311</sup>. Mais effectivement, comment définir ce qu'il y a de commun entre « Boule de suif » de Maupassant et ses deux réincarnations filmiques, *Pyška* de Romm et *Boule de suif* de Christian-Jaque ? Les protagonistes ? Les figurants du second plan ? La description physique des personnages ? Les costumes de l'époque (ceux-ci n'étant esquissés dans la nouvelle qu'à peine) ? Le sujet ? Les thèmes abordés ? Les scènes retenues ? Ou certaines répliques prononcées par les personnages de Maupassant et transcrites par les scénaristes ? Il fait également tenir compte de la spécificité sonore du film muet du cinéaste soviétique. Ce qui est intéressant dans les aspects qui passent du récit littéraire au récit filmique de sorte que le lecteur/spectateur peut toujours les reconnaître dans ce dernier, c'est que ces éléments n'appartiennent exclusivement ni à l'un ni à l'autre. En guise d'exemple, prenons l'épisode de la sonnerie de cloche qui est décrit dans « Mademoiselle Fifi » de Maupassant, et repris dans le film de Christian Jaque. Le sens dont le tintement est doté dans le récit filmique ne réside pas dans l'épisode raconté dans le texte littéraire (on va l'observer plus bas, dans la partie analytique du film). Cette même question est tout à fait valable en parlant de la scène du deuxième repas dans la diligence, décrite dans le dénouement de la nouvelle « Boule de suif ». Bien que l'épisode figure dans deux versions filmiques, tant soviétique que française, il ne dit pas la même chose. On observe ici le travail du discours qui « parle » dans ces trois scènes du repas, en mettant en évidence la transformation du sens dont la scène est imprégnée – chaque

---

<sup>310</sup> Même François Truffaut n'est pas exempt du poids de la tradition. Truffaut propose une nouvelle vision de l'adaptation : « Aucune règle possible, chaque cas est particulier », en ajoutant tout de même : « Tous les coups sont permis hormis les coups bas ». La précision qui suit définit la qualité de l'adaptation filmique dans la perspective traditionnelle, centrée sur la dichotomie fidélité-trahison : « [...] en d'autres termes, la trahison de la lettre ou de l'esprit est tolérable si le cinéaste ne s'intéressait qu'à l'une d l'autre et s'il réussit à faire : a) la même chose ; b) la même chose, en mieux ; c) autre chose, de mieux. Inadmissibles sont l'affadissement, le rapetissement, l'édulcoration... Le seul type d'adaptation valable est l'adaptation de metteur en scène, c'est-à-dire basé sur la reconversion en termes de mise en scène d'idées littéraires ». Voir : TRUFFAUT François, « L'adaptation littéraire au cinéma », in *La Revue des lettres modernes*, n° 36-38, numéro spécial « Cinéma et roman », été 1958, p. 243.

<sup>311</sup> STAM Robert, « Introduction: The Theory and Practice of Adaptation », STAM Robert and RAENGO Alessandra (ed.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, op.cit., p.15.

film ayant le sien –, et à une échelle plus large, en établissant la distance entre le récit de Maupassant et les deux adaptations filmiques. Même si la nouvelle et ses transpositions iconiques ont en commun certains éléments de la trame narrative, même si les événements qui y sont racontés se ressemblent et que certains détails de l'intrigue paraissent identiques, les trois récits sont différents l'un de l'autre au niveau du sens. Ils ne disent pas la même chose, tout court.

Suite à l'initiative de cinéastes et grâce à la contribution de plusieurs théoriciens dans le domaine du cinéma et de la littérature, on arrive à concevoir l'adaptation, de la plus libre à la plus fidèle, en tant qu'une création autonome dont l'esthétique et le système d'encodage se différencie de celui de l'écriture littéraire. Il s'élabore ainsi une toute nouvelle approche selon laquelle il faut se garder d'évaluer l'œuvre d'arrivée en comparaison avec le texte de départ en mesurant le degré de ressemblance entre eux. Ainsi, de nombreux chercheurs abandonnent l'idée de fidélité pour considérer l'adaptation cinématographique non pas comme un produit de second degré d'un texte littéraire mais comme une œuvre nouvelle, à part entière, issue de l'imaginaire créateur de l'adaptateur. D'ailleurs, on peut tracer l'origine de ce point de vue à André Bazin qui, dans son article daté de 1948, s'exprime à la défense de la pratique de l'adaptation face à la conception « individualiste [...] de " l'auteur " et de " l'œuvre"<sup>312</sup> ». Dans la lignée d'études récentes qui se démarquent, notons surtout l'ouvrage d'Hutcheon selon laquelle « [a]n adaptation's double nature does not mean, however, that proximity or fidelity to the adapted text should be the criterion of judgment or the focus of analysis<sup>313</sup> ». Stam parle de « prejudiced application of the very concept » et « absurdly rigorous standard of "fidelity"<sup>314</sup> » aux adaptations filmiques de la fiction littéraire en résumant que « fidelity in adaptation is literally impossible. A filmic adaptation is automatically different and original due to the change of medium<sup>315</sup> », tout simplement parce que « [s]howing is different from telling as it is from interacting with the story<sup>316</sup> ». Le nouveau regard critique sur la pratique de l'adaptation permet de remettre en question la méthode critique

---

<sup>312</sup> BAZIN André, « L'adaptation ou le cinéma comme Digeste », in *Esprit*, op.cit., p.37.

<sup>313</sup> HUTCHEON Linda, *A Theory of Adaptation*, op.cit, p.6.

<sup>314</sup> STAM Robert, « Introduction : The Theory and Practice of Adaptation », STAM Robert and RAENGO Alessandra (ed.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, op.cit., p.15.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p.17

<sup>316</sup> HUTCHEON Linda, *A Theory of Adaptation*, op.cit, p.124.

traditionnelle qui vise à détecter et décrire des ressemblances entre le texte et la réécriture filmique en envisageant les différences en termes de perte; cette pratique se montre aujourd'hui peu fructueuse.

Envisager l'adaptation comme œuvre autonome et produit de la créativité de l'adaptateur incite à en faire l'association avec la traduction littéraire. À cet égard notons la réflexion de Roman Jakobson, dans son ouvrage *Essais de linguistique générale*. Dans le chapitre intitulé « Aspects linguistiques de la traduction » consacré aux problèmes de la traduction de la poésie, le théoricien du formalisme russe parle également du procédé de la réécriture en général, y compris l'adaptation cinématographique. Jakobson met en relief le rôle important de l'esprit créateur de l'artiste-adaptateur, ce qui rend la fidélité de l'adaptation au texte originel impossible et le concept de fidélité inutile : « Seule est possible la transposition créatrice : transposition à l'intérieur d'une langue - d'une forme poétique à une autre –, transposition d'une langue à une autre, ou, finalement, transposition intersémiotique – d'un système de signe à un autre –, par exemple de l'art du langage à la musique, à la danse, au cinéma ou à la peinture<sup>317</sup> ».

Dans le domaine de l'adaptation, les théoriciens sont confrontés à l'idée de l'interprétation. C'est ici que s'annonce pour l'adaptateur filmique la liberté artistique dont les limites sont très subtiles et ne peuvent guère être rigoureusement définies. Comme le note André Gardies, c'est justement par la flexibilité de l'attitude des adaptateurs par rapport au texte source que se traduit la diversité de formules définissant les produits réalisés: de « adapté de... » à « sur un thème de ... ». Le texte romanesque devient ainsi comme « une sorte de banque de données », autrement dit « un ensemble d'instructions », où le cinéaste puise à son goût ce « qu'il peut tout à loisir retenir, sélectionner ou augmenter de ses propres ajouts<sup>318</sup> ». Pour sa part, Georges Steiner soutient que créer l'œuvre nouvelle sur la base d'une source littéraire est ce qui légitime l'interprétation nouvelle<sup>319</sup>. Sous cet angle, le produit littéraire transposé à l'écran ne se présente donc pas comme une simple tentative de répétition, d'illustration ou d'équivalent cinématographique de l'œuvre originelle mais plutôt comme une œuvre en soi. Ainsi,

---

<sup>317</sup> JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale: Rapports internes et externes du langage*, op.cit., p.86.

<sup>318</sup> GARDIES André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, « Contours Littéraires », 1993, p. 5.

<sup>319</sup> STEINER Georges, *Real presences*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

dans son film *Un amour de Swann*, Volker Schlöndorff puise dans le roman de Marcel Proust « une intrigue, des personnages, une époque, un schéma actantiel, etc., [...], mais il ne l'épuise pas pour autant<sup>320</sup> », comme le souligne Gardies. Moins qu'en termes de fidélité, il s'établit plutôt la singularité et l'égalité de deux récits, littéraire et filmique, qui manifestent, tous les deux, leur valeur artistique, chacun ayant la sienne. Pour résumer notre réflexion sur ce point, nous reprenons la remarque de Carcaud-Macaire et Clerc : « [L]'adaptation n'est pas une simple translation d'un texte à un autre, mais création d'un nouveau texte qui possède sa propre épaisseur, son propre dynamisme, sa propre autonomie<sup>321</sup> ».

La nouvelle perspective de l'adaptation met en valeur l'aspect complexe et multidimensionnel de la réécriture dont le lien avec le texte source n'est qu'une de ses plusieurs facettes, ce qui élargit considérablement le champ de recherche et ouvre de nombreuses pistes d'analyse à explorer, dont celle que nous suivons dans notre enquête analytique.

### ***Traiter l'adaptation filmique : au croisement de vecteurs analytiques***

#### *À la recherche du modus operandi*

La mise en question de l'approche traditionnelle de l'adaptation permet d'élargir considérablement le champ d'analyse en examinant les rapports entre le texte littéraire et sa reproduction filmique sous divers angles, et cela « non plus sur la base des équivalences, mais en procédant par différence et contraste<sup>322</sup> », ce qui a rendu possible notre démarche analytique. L'avantage de cette approche tient aussi à ce qu'elle permet de mettre en lumière la spécificité esthétique de deux créations artistiques, tant le texte littéraire que sa réécriture filmique, en mettant en valeur la singularité unique de l'écriture romanesque et la vision créatrice du cinéaste- adaptateur.

Sous cet angle, l'adaptation est appréciée justement pour ses propres traits, pour son écart même, pour tout ce qu'elle véhicule de différent par rapport à l'œuvre de départ. La

---

<sup>320</sup> GARDIES André, *Le récit filmique*, op.cit., p. 7.

<sup>321</sup> CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit., p. 264.

<sup>322</sup> GARDIES André, *Le récit filmique*, op.cit., 1993, p.7.



nouvelle perspective critique a relancé la réflexion sur le côté unique, les avantages et les contraintes de la réécriture dans les différents domaines de recherche. On commence à s'intéresser à la façon dont la réception d'une même adaptation se différencie considérablement d'un auditoire à l'autre, d'un pays d'accueil à l'autre. Les chercheurs s'interrogent sur les facteurs qui déterminent la spécificité et le destin de la réécriture filmique. L'exploration de la pratique de la réécriture encourage la recherche des règles, d'un code de quelque sorte, de ce « quelque chose » qui régit le processus de transformation de l'œuvre originelle dans son passage à l'adaptation. On se penche sur une certaine « formule », comme le dit Cros, à laquelle obéit le processus de 'translation' du message d'un domaine d'art (source littéraire) à l'autre (film). Carcaud-Macaire et Clerc s'interrogent sur la question de savoir s'il est « possible de cerner les modes spécifiques selon lesquels la représentation iconique opère<sup>323</sup> ». Ainsi posée, l'enquête analytique s'annonce aussi tentante que compliquée et éprouvante. C'est l'aspect créatif de l'adaptation qui constitue un défi à surmonter, car une tentative d'établir un modèle de fonctionnement unique, généralisant la pratique de la réécriture, réduirait le spectre infini de variations et de possibilités d'adaptations. Comme l'a dit François Truffaut, « [a]ucune règle possible, chaque cas est particulier<sup>324</sup> ». Pour sa part, Marie Donaldson-Evans suggère : « No hard and fast rules govern the way in which novels are made into films, and this is perhaps as it should be<sup>325</sup> ».

Pour résumer rapidement, la question se pose donc dans les termes suivants : comment expliquer des ressemblances et des écarts entre l'œuvre de départ et l'œuvre d'arrivée? quel est le *modus operandi* derrière le procédé de sélection de ces éléments de ressemblance et d'écart ? Dans les prochaines pages, nous présentons quelques vecteurs analytiques que nous trouvons productifs et que nous suivons pour interroger les modalités du changement de sens que subissent deux personnages iconiques par rapport à leur prototype, héroïne de la nouvelle de Maupassant.

---

<sup>323</sup> CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit., p.35.

<sup>324</sup> TRUFFAUT François, « L'Adaptation littéraire au cinéma », in *La Revue des lettres modernes*, vol. V, n° 36-38, op.cit., p. 243.

<sup>325</sup> DONALDSON-EVANS Mary, *Madame Bovary at the movies. Adaptation, Ideology, Context*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2009, p. 23.

### *La nature dialogique de l'adaptation*

Si on définit la réécriture en termes d'interprétation et d'échange, l'adaptation se formule, comme pratique, dans les termes suivants : adapter, cela apparaît comme une tentative de nouer une sorte de dialogue interculturel, entre les époques, les sociétés, les idéologies, les cultures, les visions du monde et les univers imaginaires. Dans cette perspective, les visions artistiques de créateurs des œuvres se complètent par l'intermédiaire de l'adaptation l'une l'autre. Parmi les facteurs qui entrent en jeu dans la pratique de l'adaptation, Hutcheon souligne l'importance du contexte historique dans lequel se trouve l'adaptateur : « There is a kind of dialogue between the society in which the works, both the adapted text and adaptations, are produced and that in which they are received, and both are in dialogue with the works themselves<sup>326</sup>. » Il arrive parfois qu'un nouveau regard adaptateur, non-conventionnel, voire controversé, offre une lecture toute nouvelle, fraîche et originale, d'une œuvre littéraire bien connue en bouleversant ainsi la réception traditionnelle<sup>327</sup>. Dépassant ainsi sa valeur purement esthétique, l'adaptation manifeste son univers complexe et hétérogène en tant que produit culturel ayant une dimension historique, produit qui se situe dans le temps et l'espace historique de son époque de production et, à la fois, possède une dimension pluritemporelle et interculturelle à travers ses plusieurs attaches à l'œuvre source et à nombreux d'autres textes. La réécriture filmique devient ainsi un organisme à utilisation unique.

Parmi les études théoriques qui offrent une nouvelle lecture de la réécriture, notons surtout les écrits de Bakhtine. Les notions conceptuelles telles le dialogisme, l'hétéroglossie, la bivocalité, le chronotope, élaborées par Bakhtine par rapport au roman, sont largement reconnues par les spécialistes dans divers domaines de recherche. Stam souligne surtout la productivité analytique des concepts du chronotope et du dialogisme<sup>328</sup> dans le domaine du cinéma en général et dans celui de l'adaptation filmique en particulier. Si la notion du dialogisme est particulièrement fructueuse pour étudier

---

<sup>326</sup> HUTCHEON Linda, *A Theory of Adaptation*, op.cit, p.149.

<sup>327</sup> *Ibid.* Hutcheon offre de nombreux exemples sur ce point. Voir aussi la lecture analytique de quelques adaptations de *Carmen*, nouvelle de Mérimée (p.153-167).

<sup>328</sup> STAM Robert, « Introduction : The Theory and Practice of Adaptation », STAM Robert and RAENGO Alessandra (ed.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, op.cit., p. 26-27.

l'adaptation, c'est que dans la logique du dialogisme bakhtinien, l'œuvre littéraire, en tant que pratique culturelle discursive, est saturée d'autres textes « not only through recognizable citations but also through a subtle process of indirect textual relays<sup>329</sup> ». Dans cette perspective, toutes les œuvres littéraires modernes sont alors des interprétations et des adaptations de textes précédents. Ce qui est important dans le chronotope, c'est surtout sa dimension historique, ce qui permet d'historiciser « our understanding of space and time of both film and novel », comme le note Stam. Fournissant « diegetic fictional environments implying historically specific constellations of power », le chronotope est « ideally suited » pour le domaine du cinéma, car les nœuds d'indices spatio-temporels sont particulièrement importants dans les films, ils se matérialisent dans un certain sens en devenant visibles, explicites<sup>330</sup>. Le potentiel du modèle chronotopique comme instrument heuristique dans le domaine de l'adaptation est étudié dans les travaux de Tara Collington qui en souligne la dimension historique au niveau du contexte et de la réception<sup>331</sup>.

Les notions bakhtiniennes constituent une source d'inspiration majeure pour notre étude. Elles permettent d'étudier en profondeur l'historicité et la socialité des images filmiques issues d'une source littéraire, d'interroger l'interaction de diverses voix discursives, historiques, sociales, idéologiques, qui habitent les strates profondes de l'expression artistique à travers l'intrication des langages de différents textes dont le texte d'inspiration et de nombreux autres, par le biais de la bataille des paroles antagonistes, par le mélange de styles et de genres, bref toutes ces voix discursives dont est constituée l'hétéroglossie de l'œuvre artistique.

### *L'historicité et la socialité de l'adaptation cinématographique*

La question de la poétique historique de l'adaptation filmique est directement liée à celle des produits cinématographiques en général. Il faut noter que les champs de

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>331</sup> COLLINGTON Tara L., « "History is not just a thing of the past": The chronotopic transpositions of *La Reine Margot* », in *Lit: Literature Interpretation Theory*, vol. 13, iss. 2, 2002, p. 97-116; COLLINGTON Tara, « The Chronotope and the Study of Literary Adaptation: The Case of Robinson Crusoe », in *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, BEMONG Nele, BORGHART Pieter, DOBBELEER Michel De et al.(ed.), Gent, Academia Press, 2010, p.179-193.

recherche sur l'esthétique historique du langage cinématographique et sur la valeur sociale du cinéma se présentent à l'heure actuelle en état de développement, comme l'observent certains spécialistes, ce qui est dû, entre autres facteurs, au fait que le cinéma est un art relativement récent, sans longue histoire. Ainsi, en 2007, Amal Bou Hachem et Fabio La Rocca constatent la situation insatisfaisante de l'état de recherche dans ce domaine en France : « [...] l'intérêt qu'ont porté les théoriciens des sciences sociales sur l'image filmique reste encore marginal, mis à part Edgar Morin et Pierre Sorlin, dont les travaux n'ont malheureusement pas rencontré un vrai prolongement<sup>332</sup> ».

Pourtant, l'intérêt à la dimension historique et sociale de l'image cinématographique n'est pas nouveau, et la question sur ce point fut déjà posée dans les travaux de théoriciens du cinéma, d'une façon ou d'une autre. Le fondement fut déjà posé dès 1964, notamment par Metz. Le fondateur de la sémiologie du cinéma propose la notion du « langage » cinématographique qui comprend une combinatoire de systèmes et de codes propre au cinéma, autrement dit un système de signification particulière. La nouveauté de la conception du langage cinématographique tient à ce qu'elle s'oppose à celle qui traite le produit du cinéma comme langue et dont se servent les théoriciens abordant le cinéma sous l'angle linguistique<sup>333</sup>. Chez Metz, le plan est envisagé comme discours et non pas comme un signe, unité simple de la langue<sup>334</sup>, d'où l'historicité du film narratif. En tant que langage et comme l'univers du discours, le film de fiction s'avère donc un document culturel, historique et social, une source d'informations qui « nous "dit" <sup>335</sup> bien des choses » à propos de la société qui l'a produit et du contexte historique où ce document a été produit. C'est déjà à l'époque de la naissance du cinéma que les voix se lèvent pour mettre en valeur les films de fiction en tant que documents historiques, authentiques, objectifs et précis<sup>336</sup>. En 1993, Richard Taylor observe que le cinéma et l'histoire du

---

<sup>332</sup> BOU HACHEM Amal et LA ROCCA Fabio, « Avant-propos », in *Sociétés. Image filmique*, vol. 2, n° 96, 2007, p.8, [En ligne] URL : <<http://www.cairn.info/revue-societes-2007-2-page-5.htm>>

<sup>333</sup> METZ Christian, « Le cinéma : langue ou langage? », in *Communications*, vol. 4, n° 4, 1964, p. 52-90; METZ Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.

<sup>334</sup> METZ Christian, *Langage et cinéma*, *op.cit.*, p.6.

<sup>335</sup> METZ Christian, « Le cinéma : langue ou langage? », in *Communications*, *op.cit.*, p.61.

<sup>336</sup> Est intéressante à cet égard la réflexion de Boleslas Matuszewski, caméraman polonais, publiée dans le pamphlet *Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique* qui paraît dans *Le Figaro* le 25 mars 1898. Voir : MATUSZEWSKI Boleslas, « A new source of history: the creation of a depository for historical cinematography », trans. Julia BLOCH FREY, in *Cultures* 2, n° 1, 1974, p. 219-222. Sur l'importance de l'étude de Matuszewski, voir les auteurs suivants: CHARDÈRE Bernard, *Le roman des*

cinéma sont, plus qu'une autre forme d'art, immergés dans et conditionnés par le contexte historique « and this context has various strands : the aesthetic or artistic, the political, the social, the technological, the economic, and the industrial and/or organisational are factors that are all at play<sup>337</sup> ». Taylor souligne l'état plutôt avancé dans ce domaine d'analyse par rapport aux autres : « Cinema historians, both East and West, have realized this better than cultural historians in other fields, principally those of literature who – at least in the West – have persisted in examining literary texts in isolation<sup>338</sup> ». Dans ce champ de recherche sont particulièrement implorants les travaux de Georges Friedmann et d'Edgar Morin selon lesquels « tout film, même s'il est un film d'art, ou d'évasion, même s'il traite du rêve ou de la magie, doit être traité comme une chose [dont les caractéristiques] sont capables de nous éclairer sur les zones d'ombre de nos sociétés, zones qui constituent ce qu'en d'autres mots on appelle les représentations, l'imaginaire, l'onirisme ou l'affectivité collective<sup>339</sup> ». D'après Yann Darré, si le film est un document social en tant qu'art c'est que la catégorie "art" est « une catégorie historiquement et socialement constituée<sup>340</sup> ».

La question des rapports entre le cinéma et le social est abordée par les chercheurs dans les différentes perspectives et par diverses méthodes d'analyse. Il importe de noter à ce point que la frontière se brouille souvent entre la sociologie du cinéma et la sociocritique. La plupart de travaux qui étudient la dimension sociale du cinéma adaptent

---

*Lumière: le cinéma sur le vif*, Paris, Gallimard, 1995, p. 423; HOUSTON Penelope, *Keepers of the frame: the film archives*, London, British Film Institute, 1994, p. 10. En 1915, D.W. Griffith, le célèbre cinéaste américain de l'ère du cinéma muet, prévoit une véritable révolution dans l'enseignement de l'histoire qui serait fait, selon lui, par le recours au cinéma, et cela notamment grâce à l'objectivité de l'image cinématographique. Voir sur ce point: NORTH Michael, *Camera Works: Photography And The Twentieth-century Word*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2005, p.111; SCHICKEL Richard, *D.W. Griffith: An American Life*, New York, Hal Leonard Corporation, 1996 [1986], p.301.

<sup>337</sup> TAYLOR Richard, « Red stars, positive heroes and personality cults », in *Stalinism and Soviet Cinema*, TAYLOR Richard and SPRING Derek W. (ed.), London and New York, Routledge, 1993, p. 70.

<sup>338</sup> *Ibid.*

<sup>339</sup> Cité dans ETHIS Emmanuel, « De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales », in *Sociétés*, vol. 2, n° 96, 2007, p. 13. Selon d'autres spécialistes dont Thomas H. Guback, le social du produit cinématographique s'explique par l'essence même du septième art en tant qu'entreprise commerciale. C'est notamment par sa « nature commerciale » que le cinéma reflète les besoins et les goûts de la société devenant, en même temps, un moyen de satisfaire ces besoins et ces goûts. Voir : GUBACK Thomas H., « Derrière les ombres de l'écran : le cinéma américain en tant qu'industrie », in *La Sociologie du cinéma. Sociologie et sociétés*, vol. 8, n° 1, 1976, p.5-24, [En ligne] URL : <http://id.erudit.org/iderudit/001317ar> DOI: 10.7202/001317ar

<sup>340</sup> DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, « Repères », 2000, p.5.

la perspective sociologique du cinéma<sup>341</sup>, alors que les contributions critiques qui s'engagent d'apporter le regard sociocritique sur les produits du septième art sont minoritaires. Angenot souligne l'état de recherche insuffisant dans le domaine de la sociocritique du cinéma, y compris l'adaptation filmique, dans la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle où les « analyses [sont] trop peu nombreuses, de l'interdiscours - ou de l'intersemiosis - cinéma/fiction imprimée<sup>342</sup> ». Cette même constatation est reprise une année plus tard par Cros, théoricien de l'école française de la sociocritique, notant que le champ de recherche confrontant texte littéraire et film dans une perspective sociocritique est « pratiquement inexploré jusqu'à ici<sup>343</sup> ». L'âge jeune du cinéma par rapport aux autres arts, surtout par rapport à l'art littéraire, en est considéré comme l'un des facteurs : « la sociologie de la littérature remonte aux temps les plus anciens de la prise de conscience et de la théorisation du politique et du littéraire<sup>344</sup> », alors que le processus de la reconnaissance du cinéma auprès des chercheurs en tant qu'objet scientifique valable pour la sociologie est lent et connaît des obstacles<sup>345</sup>. La supériorité de l'expression écrite par rapport à l'iconique se manifeste aussi au niveau de la réception. Auprès du public, la réputation de la littérature en tant que « sa majesté le dire », comme le disait Jean-Luc Godard<sup>346</sup>, est profondément enracinée dans la culture occidentale, alors que le cinéma ne demeure qu'un objet de divertissement. Une situation pareille se constate dans le domaine de recherche. D'après Darré, le « vide relatif » dans la sociologie du cinéma s'explique par le fait que « la littérature sur le cinéma [...] qu'elle soit de l'ordre de la critique, de la

---

<sup>341</sup> Sur l'avancement de la sociologie du cinéma en France en tant que discipline voir : LEVERATTO Jean-Marc, « La *Revue internationale de filmologie* et la genèse de la sociologie du cinéma en France », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 19, n° 2-3, printemps 2009, « La filmologie, de nouveau », p. 183-215.

<sup>342</sup> ANGENOT Marc et ROBIN Régine, *La sociologie de la littérature : un historique*, op.cit., p.96, note 19.

<sup>343</sup> CROS Edmond, « Préface », CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit., 1995, p.7.

<sup>344</sup> ARON Paul et VIALA Alain, *La Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p.3.

<sup>345</sup> Sur la bataille pour la reconnaissance artistique du champ cinématographique, voir les contributions à l'ouvrage collectif suivant : DUVAL Julien et MARY Philippe (éd.), *Cinéma et intellectuels. La production de la légitimité artistique. Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 161-162, mars 2006, Paris, Seuil, 2006.

<sup>346</sup> GODARD Jean-Luc, « Lettre aux Cahiers », in *Cahiers du cinéma*, n° 508, décembre 1996, p.16.

sémiologie ou de l'histoire, ne jouit pas du même prestige que la critique littéraire ou l'histoire de l'art<sup>347</sup> ».

Ce « vide relatif » se manifeste également au niveau des outils d'analyse. Alors que le fondement, épistémologique et méthodologique, est bien élaboré pour traiter la dimension sociale des produits de l'art littéraire, dans le domaine du cinéma, dont la technique est relativement récente, des problèmes s'imposent dans la base notionnelle et dans la façon d'explorer l'historicité et le social du langage de l'art iconique. Bon nombre de sociologues de films se servent « des approches inspirées par la sociologie de la littérature plutôt que de prendre directement en compte les spécificités du cinéma », comme le constate Emmanuel Ethis<sup>348</sup>. Darré observe que la recherche « traditionnelle » sur le cinéma, « celle des grandes synthèses [...] traitait à la fois cinéma comme industrie, comme outil scientifique ou pédagogique, etc., et surtout comme art, mais en articulant assez peu différentes définitions<sup>349</sup> ».

Les chercheurs qui étudient le cinéma comme un phénomène social adoptent diverses perspectives et ont recours à diverses méthodes d'analyse. Ethis précise sur ce point que « la sociologie du cinéma s'est développée dans trois principaux domaines : l'étude du cinéma en tant qu'industrie culturelle et de ses aspects socio-économiques [...], l'étude de la représentation du monde social par le cinéma [...] et l'étude du cinéma en tant qu'institution sociale de production et de réception culturelle et artistique<sup>350</sup> ».

---

<sup>347</sup> DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, op.cit., p.110.

<sup>348</sup> ETHIS Emmanuel, « De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales », in *Sociétés*, op.cit., p. 12.

<sup>349</sup> DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, op.cit., p.4. La posture adoptée par plusieurs spécialistes envers le cinéma comme champ doté de dimension commerciale pourrait être résumée par la célèbre formule d'André Malraux qui termine, en 1939, son esquisse sur la psychologie du cinéma en termes suivants : « Le cinéma est un art, par ailleurs c'est aussi une industrie ». MALRAUX André, *Esquisse d'une psychologie de cinéma*, 1939. Cité dans : BOU HACHEM Amal et LA ROCCA Fabio, « Avant-propos », in *Sociétés*, vol. 2, n° 96, op.cit. Contestant le point de vue traditionnel, Edgar Morin affirme que le cinéma est plus qu'un art et une industrie, c'est l'âme des masses, de la foule, masse de rêves, d'affectivité, d'images, bouillonnement d'humanité, au plus proche de la vie et du réel. Voir : MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.

<sup>350</sup> ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 7. Dans ses travaux, Emmanuel Ethis met l'accent sur la problématique des publics et étudie la relation entre le cinéma en tant que fais social et sa réception par les publics. Le cinéma est vu « comme un profond témoignage culturel des générations de spectateurs qu'il accompagne » (*Ibid.*). Dans la lignée de contributions sociologiques du cinéma, notons aussi celles qui étudient la question de l'influence de la fiction filmique sur les pratiques socioculturelles. Ainsi, Thomas H. Guback explore la façon dont le produit de l'industrie du cinéma touche aux aspects les plus profonds de l'âme et de la conscience collective des peuples, « car ce qu'on nous montre du monde et de ses réalités influence inévitablement notre compréhension et notre

Dans son ouvrage éclaircissant, *A Theory of Adaptation*, Hutcheon explore une large panoplie d'enjeux théoriques de l'adaptation comme pratique et produit. En appliquant le regard de sociologue, Hutcheon cherche à cerner les raisons pour lesquelles l'œuvre source subit des changements dans son passage à l'œuvre d'arrivé et s'interroge sur l'ensemble des facteurs extérieurs déterminant ce processus parmi lesquels sont la censure, les raisons d'ordre politique, les questions budgétaires, la motivation personnelle.

Pour ce qui est des adaptations nombreuses de la nouvelle de Maupassant, « Boule de suif », la question suivante ne tarde pas à surgir : l'intérêt récurrent que le cinéma manifeste pour la mésaventure de célèbre femme galante qui prend le large est-il innocent en soi ? Peut-on attribuer cet attachement à une motivation spontanée d'ordre personnel de la part des cinéastes ? Dans quelle mesure le sursaut d'intérêt pour la prostituée patriotique est-il en rapport de causalité avec les conditions sociohistoriques respectives de deux adaptations ? La question n'est pas aussi simple qu'on pourrait y croire.

Thierry Groensteen met en relief la portée de cette question théorique : « [L]a question du lien motivé et des affinités spontanées qui pourraient exister entre un système sémiotique donné, d'une part (système homogène comme la littérature ou composite comme la BD et le cinéma), et un répertoire thématique fini, d'autre part, constitue un enjeu théorique d'importance<sup>351</sup> ». Pourquoi donc s'engager dans la réécriture ? Les raisons en sont nombreuses, comme le montre Hutcheon, dès l'engagement politique et la censure aux considérations financières et motifs personnels. Sans diminuer le poids de motivations personnelles, Hutcheon accorde également l'importance aux facteurs d'ordre historico-culturel dont le processus d'adaptation subit l'influence : « adapter's deeply personal as well as culturally and historically conditioned reasons for selecting a certain

---

niveau de conscience. Le cinéma, comme d'autres médias, agit sur notre mode de penser ». Voir : GUBACK Thomas H., « Derrière les ombres de l'écran : le cinéma américain en tant qu'industrie », in *La Sociologie du cinéma. Sociologie et sociétés*, vol. 8. n° 1, 1976, p. 9, *op.cit.* Marc Ferro parle de quatre modes selon lesquels le cinéma peut être envisagé comme un témoignage social. L'un de ces modes s'exerce à travers la façon dont le cinéma agit sur la société elle-même ; en effet, certains films parviennent non seulement à transporter, exalter et émouvoir leurs spectateurs mais aussi à engendrer des sentiments d'embarras, d'inconfort et de malaise. Voir : FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Denoël/Gonthier, Paris, 1977, p. 25).

<sup>351</sup> GROENSTEEN Thierry, « Fiction sans frontières », in *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, in GAUDREAU André et GROENSTEEN Thierry (dir.), *op.cit.*, p. 9-29.



work to adapt and the particular way to do so should be considered seriously by adaptation theory, even if this means rethinking the role of intentionality in our critical thinking about art in general<sup>352</sup> ». Carcaud-Macaire et Clerc mettent l'accent surtout sur le contexte sociohistorique, culturel et esthétique par lequel est déterminé le choix du texte de départ par l'adaptateur « privilégiant certains éléments qui seront actualisés par la réécriture filmique, et en rejetant d'autres qui resteront à l'état de virtualités aux marges du scénario<sup>353</sup> ». Bakhtine souligne la portée des facteurs sociohistoriques et culturels de l'époque dont la créativité de l'auteur-artiste subit inévitablement l'influence : « L'auteur lui-même et ses contemporains voient, appréhendent et évaluent tout d'abord tout ce qui est le plus proche de leur présent. L'auteur est captif de son époque, son réel<sup>354</sup> ». Pour Vološinov, « la conscience individuelle ne peut pas expliquer quoi que ce soit, mais au contraire, c'est elle-même qui doit être expliquée par le milieu idéologique et social. *La conscience individuelle est un fait idéologique et social*<sup>355</sup> ». Ces éclaircissements incitent à repenser la pratique de l'adaptation et à nuancer la motivation de l'adaptateur dans la transposition d'une œuvre artistique dans des créations postérieures ou dans d'autres arts. Cela nous permet d'avancer l'hypothèse que l'intérêt de deux cinéastes, soviétique et français, pour la nouvelle de Maupassant dépasse des raisons d'ordre personnel de l'adaptateur et témoigne, entre autres facteurs, une certaine préoccupation d'ordre socioculturel ou politique, que ce soit une problématique d'actualité, une tension dans la société, qu'il s'agisse d'un processus en état de germination ou bien celui en pleine marche.

Il importe de souligner que tout en considérant la fiction littéraire et filmique comme un fait social, les deux champs de recherche de la sociologie culturelle critique, dont la sociologie proprement dite et la sociocritique, ne se confondent pas. Ce qui les diffère c'est que la sociocritique s'occupe du texte en « n'envisageant l'"ailleurs" social que dans

---

<sup>352</sup> HUTCHEON Linda, *A Theory of adaptation*, op.cit., p. 95.

<sup>353</sup> CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit., 1995, p.37.

<sup>354</sup> BAKHTINE Mikhaïl M., « Otvet na vopros redakcii "Novogo mira" » [Réponse à la question de la rédaction *Novyj Mir*], in *Sobranie sočinenij*, vol. 6 [Œuvres], p.455 (nous traduisons).

<sup>355</sup> VOLOŠINOV Valentin N., *Marxisme et philosophie du langage. Les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage*, op.cit, p.135 (souligné dans le texte).

la manière dont il s'y inscrit<sup>356</sup> ». En distinguant deux domaines critiques étudiant la socialité du cinéma, Angenot précise qu'« [i]l y a même à proprement parler une sociocritique du récit cinématographique<sup>357</sup> ». La sociocritique du cinéma, par analogie avec celle de la littérature, ne réduit pas l'image cinématographique à un simple reflet du réel et des structures sociales<sup>358</sup>. En revanche, la sociocritique s'intéresse à ce qui se trouve derrière l'intention de l'auteur, dans les couches profondes du texte plutôt que dans les « contenus de surface<sup>359</sup> », autrement dit, le questionnement sociocritique du cinéma interroge des multiples formes d'inscription du discours social dans la texte filmique<sup>360</sup>. Il convient de préciser que le mot « texte » est pris dans le sens large, que ce soit un texte littéraire ou un récit filmique. En cela, nous suivons les théoriciens de la sociocritique qui considèrent comme « texte » n'importe quel produit du dispositif sémiotique, scriptural, iconique, musical, etc<sup>361</sup>.

En ce qui concerne l'adaptation cinématographique de la fiction littéraire, sa socialité est mise en relief par les théoriciens dans deux domaines d'art, cinéma et littérature. Les spécialistes du cinéma s'intéressent quant à eux surtout à la piste sociologique. Dudley

---

<sup>356</sup> CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit., p.19. Angenot et Robin mettent en lumière la différence entre deux champs littéraires qui s'intéressent chaque à sa façon à la socialité des textes : ANGENOT Marc et ROBIN Régine, *La sociologie de la littérature : un historique*, op.cit.

<sup>357</sup> ANGENOT Marc et ROBIN Régine, *La sociologie de la littérature : un historique*, op.cit., p.96, n.19.

<sup>358</sup> Sur la différence entre les deux champs de critique littéraire, voir : ROBIN Régine, « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture : le projet sociocritique », in *Littérature*, vol. 70, n° 70, 1988, Médiations du social, recherches actuelles, p. 99-109, [En ligne] URL : </web/revues/home/prescript/article/litt\_0047-4800\_1988\_num\_70\_2\_2284>

<sup>359</sup> CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit., p. 20.

<sup>360</sup> Parmi les ouvrages récents qui se démarquent dans ce domaine d'analyse, voir : BEAURAIN Nicole, PASSEVANT Christiane, PORTIS Larry et al. (éd.), *Le Cinéma populaire et ses idéologies. L'Homme et la société*, Paris, L'Harmattan, 2004.

<sup>361</sup> Angenot et Robin soulignent la vocation proprement littéraire de la sociocritique qui est définie comme « une théorie d'analyse du texte littéraire ». Voir sur ce point : ROBIN Régine, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, op.cit., p. 100-101. Or, cela n'empêche pas l'auteure de poser un regard sociocritique sur quelques films soviétiques réalisés sous le signe du concept du réalisme socialiste. En revanche, Edmond Cros, Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc emploient le terme « texte » dans un sens plus large, par rapport tant aux formes littéraires qu'aux œuvres filmiques. Voir : CROS Edmond, *Theory and Practice of Sociocriticism*, op.cit.; CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit. Le Manifeste du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes apporte une précision nette sur ce point : « [...] n'importe quel fragment de discours peut être considéré comme un texte : on peut faire l'étude sociocritique d'une chronique sportive, d'un faire-part de décès, d'un slogan politique, d'une recette de cuisine ». Voir : *Manifeste* du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST), [En ligne] URL : <<http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html>>

Andrew souligne la nécessité d'une nouvelle approche méthodologique dans l'étude de l'adaptation et dit que le temps est venu « for adaptation studies to take a sociological turn<sup>362</sup> ». D'après R. Barton Palmer, « [s]ociologically conceived, the field [...] might attempt answering this central question: "How does adaptation serve the cinema?"<sup>363</sup> ». Comme le soutient Mathilde Labbé, la transposition filmique du patrimoine littéraire « pourrait donner lieu à une analyse sociologique pour montrer ce qu'un média jeune comme le cinéma permet en termes de diffusion<sup>364</sup> ». Les différents enjeux de l'adaptation comme pratique culturelle sont au centre d'attention des auteurs de l'ouvrage collectif *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, paru sous la direction d'André Gaudreault et Thierry Groensteen<sup>365</sup>.

Pour ce qui est de la perspective proprement sociocritique de l'adaptation filmique de la fiction littéraire, les contributions sont peu nombreuses dans ce domaine de recherche, comme nous l'avons noté plus haut. Se démarquent surtout les travaux fondamentaux d'Edmond Cros, l'ouvrage de Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc et l'étude de Pierrette Malcuzynski qui adoptent différents angles de vision sur l'adaptation et ont recours à différentes approches analytiques<sup>366</sup>. Les réflexions de ces théoriciens nous ont aidés à déterminer l'approche méthodologique et les outils d'analyse dont nous nous servons dans cette étude.

---

<sup>362</sup> ANDREW Dudley, « Adaptation », in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, BRAUDY Leo and MARSHALL Cohen (ed.), 5<sup>th</sup> edition, New York, Oxford University Press, 1999, p.458.

<sup>363</sup> PALMER R. Barton, « A Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of Film Noir », in *A Companion to Literature and Film*, STAM Robert and RAENGO Alessandra (ed.), Blackwell, Malden, 2004, p. 259.

<sup>364</sup> LABBÉ Mathilde, « Ce que le cinéma fait à "Boule de suif" » », in *Fabula-LhT*, n° 2, *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*, décembre 2006, [En ligne] URL : <<http://www.fabula.org/lht/2/Labbe.html>> .

<sup>365</sup> GAUDREULT André et GROENSTEEN Thierry (dir.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, op.cit.

<sup>366</sup> CROS Edmond, *Theory and Practice of Sociocriticism*, op.cit.; CROS Edmond, *Le sujet culturel, sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005; CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit.; MALCUZYNSKI M.-Pierrette, *Entre-dialogues avec Bakhtin, ou Sociocritique de la [dé]raison polyphonique*, op.cit. La sociocritique d'Edmond Cros, co-fondateur de l'école française de la sociocritique, considère le sujet culturel comme le nœud qui se trouve à l'articulation de trois formations, sociale, idéologique et discursive. Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc s'appuient sur les théories de la réception et introduisent le concept du Tier interprétant pour mettre en relief une étape intermédiaire dans le processus de l'adaptation. L'approche analytique proposée par Pierrette Malcuzynski met en application le concept bakhtinien de la polyphonie dans la perspective de la sociocritique.

Notre analyse sociocritique se propose d'examiner dans quelle mesure l'intrusion du monde extérieur dans l'œuvre artistique détermine le changement de la signification du protagoniste en passant du texte source à la réécriture. Cela implique l'étude stylistique et sociodiscursive de la nouvelle de Maupassant en vue de sa corrélation avec ses deux adaptations filmiques, ce qui permettra d'approfondir l'interprétation littéraire et discursive de l'héroïne de la nouvelle et celle de ses réincarnations réaccentuées. Nous croyons que l'appui sur l'étude du texte source est indispensable si on entreprend de confronter une œuvre artistique avec son adaptation dans la perspective sociocritique. Dans cette logique, nous suivons Carcaud-Macaire et Clerc lorsqu'elles proposent d'étudier l'adaptation filmique en la mettant en rapport avec le texte-support, dans la mesure où ce dernier est envisagé comme produit culturel, imprégné lui aussi des formations discursives qui sont révélatrices de leur contexte sociohistorique<sup>367</sup>. Interroger l'œuvre originelle et son adaptation dans la perspective sociocritique, c'est donc comparer le matériel textuel en rapport avec les données discursives dont « le texte littéraire et film sont chacun porteurs<sup>368</sup> » et qui s'introduisent dans tous les niveaux du texte. Nous nous inspirons aussi de la réflexion de Bakhtine sur la stratégie analytique à adopter pour étudier le processus de réaccentuation que les œuvres classiques subissent dans des œuvres artistiques postérieures ou lors du procédé de transposition dans d'autres arts. Ainsi, étudier l'adaptation « impose de tenir compte sérieusement de ce processus », ce qui implique l'étude stylistique de l'œuvre source qui passe par la réaccentuation : « corréler strictement le style que nous étudions avec le fond dialogique du plurilinguisme propre à son temps<sup>369</sup> ». Cette approche offre l'avantage d'enrichir l'analyse contrastive en permettant d'étudier les écarts entre les œuvres au niveau profond, là où se révèlent les différences d'ordre socioculturel et idéologique. Cela semble d'autant plus important s'il s'agit d'une œuvre du passé. Enfin, et surtout, revisiter le texte à travers sa réécriture filmique permet de mettre en valeur la spécificité et les

---

<sup>367</sup> CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p.208.

<sup>369</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p.233.

traits singuliers de celui-ci et d'en apprécier davantage, car « a text has an important life of its own<sup>370</sup> ».

L'orientation discursive de trois récits, historique, sociale et idéologique, cerne l'horizon de notre enquête analytique et demande non seulement une large étendue du champ de données historiques et socioculturelles à arpenter, mais aussi la rigueur scientifique et une certaine audace interprétative à la fois. C'est ce qui pose un certain défi à notre démarche analytique. Nous tenons également à souligner que l'étendue et la profondeur du champ d'analyse qui embrasse trois œuvres artistiques, originaires de trois contextes historiques, socioculturels et politiques, plusieurs perspectives et grilles analytiques, et la largeur du champ de données à considérer, ces paramètres déterminent à priori la longueur de cette étude qui peut paraître inhabituelle pour la dissertation doctorale.

---

<sup>370</sup> MARCHALONIS Shirley, « Filming the Nineteenth Century: *Little Women* », in *Nineteenth-Century Women at the Movies: Adapting Classic Women's Fiction to Film*, TEPA LUPACK Barbara (éd.), Bowling Green, OH, Bowling Green State University Popular Press, 1999, p.257.

## **PREMIÈRE PARTIE**

La poétique maupassantienne :  
au croisement des poétiques

### *Avant-propos*

Cette première partie se penche sur la vaste question qu'est la spécificité esthétique essentielle de l'écriture de Maupassant mais sans toutefois avoir l'ambition d'être exhaustive (le format de cette réflexion rend une telle démarche impossible à entreprendre). La partie est structurée autour de deux vecteurs de questionnement. Il s'agit de mettre en lumière quelques traits saillants de l'esthétique maupassantienne. Il est aussi question d'étudier l'articulation de certains aspects stylistiques dans la nouvelle « Boule de suif ».

Tenir compte des modalités de la poétique maupassantienne paraît indispensable en vue de cerner le dispositif discursif qui se transcrit dans la nouvelle et, par la suite, de confronter le portrait de l'héroïne à celui de ses avatars filmiques. La nécessité d'interroger le récit sous cet angle découle du fait que le dispositif discursif s'y concrétise par le travail du texte et les éléments de sa poétique esthétique. Comme le souligne Bakhtine, « [l]iterary language is a highly distinctive phenomenon, as is the linguistic consciousness of the educated person who is its agent<sup>371</sup> ». C'est notamment à travers les aspects de style distincts déterminant la spécificité du texte romanesque que s'y introduisent les voix sociales en interaction dialogique. Autrement dit, l'hétéroglossie sociale, cette diversité de langages sociaux et de voix individuelles, est représentée artistiquement dans le roman: « Language [is] an artistically complete image of characteristic human way of sensing and seeing the world »; « language of the novel becomes an artistically organized system of languages »; « the living heteroglossia [is] introduced in the novel and artistically organized within it<sup>372</sup> ». Dans la perspective sociocritique, on a affaire, dans le texte romanesque, à un type de processus qui s'opère par la « transformation des stratégies discursives en stratégies narratives »; « la narrativité n'existe qu'au sein du rapport particulier qu'elle entretient avec ce que les *stratégies discursives* auront *textuellement* mis en place », comme le formule, pour sa part,

---

<sup>371</sup> BAKHTIN M. M., *The Dialogic Imagination. Four Essays*, HOLQUIST Michael (ed.), trans. Caryl EMERSON and Michael HOLQUIST, Austin, University of Texas Press, « University of Texas Press Slavic Series », n° 1, 2011 [1981], p.294.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 370, 410, 308 respectivement.

Malcuzyński<sup>373</sup>. Nous suivons Malcuzyński dans sa proposition d'adopter un angle d'analyse complexe dans le cadre d'une enquête sociocritique d'une œuvre artistique. C'est-à-dire que saisir la signification d'un phénomène textuel implique de l'interroger à travers ses trois facettes : « [C]'est rendre compte de la dimension valeur du texte, de sa spécificité esthétique, et rendre raison de sa *socialité*<sup>374</sup> ».

Dans cette optique, l'examen des faits de style et de composition artistique de « Boule de suif » se veut comme une partie intégrante de l'investigation sociodiscursive, dans la mesure où il permettra de saisir le réseau des éléments esthétiques et narratifs en tant que concrétions textuelles de l'investissement des discours. Dans la logique de notre analyse comparatiste, cette réflexion nous servira de terrain de départ et de base de référence pour l'étude de « Boule de suif » et ses deux réécritures filmiques.

## Chapitre I

### « Écoles de la vraisemblance » et le réalisme individualiste

Parler de l'esthétique de Maupassant implique inévitablement de considérer les affinités entre son écriture et les traits spécifiques des courants artistiques de son époque, surtout ceux du courant naturaliste dans lequel on continue par tradition de classer l'œuvre littéraire du romancier : « La chose est, en effet, bien admise par tous et depuis toujours<sup>375</sup> ». Pour ce qui de la correspondance Maupassant-naturalisme, la question n'est pas aussi simple qu'on pourrait le croire. Dès la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, un grand nombre de lectures herméneutiques, narratologiques, intertextuelles, psychanalytiques, ont étudié le rapport plutôt complexe entre la technique romanesque de Maupassant et le principe documentaire naturaliste. Sans prétention à procéder à une revue générale, nous citerons ici les travaux les plus illustratifs visant certains aspects distincts de son écriture, ceux qui sont pertinents à notre problématique.

---

<sup>373</sup> MALCUZYŃSKI M.-Pierrette, *Entre-dialogues avec Bakhtin, ou Sociocritique de la [dé]raison polyphonique*, *op.cit.*, p.136. (souligné dans le texte).

<sup>374</sup> *Ibid.*, p.82. (souligné dans le texte).

<sup>375</sup> FORESTIER Louis, « Introduction », MAUPASSANT Guy de, *Contes et nouvelles*, en 2 volumes, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. XXIX. L'abréviation CN sera désormais utilisée ailleurs dans le texte pour référer à cet ouvrage.



## 1. « Boule de suif » : une note juste sur la guerre

C'est avec la publication de sa nouvelle « Boule de suif » que la carrière littéraire de l'écrivain prend un essor foudroyant. Les critiques contemporains le rangent désormais et définitivement, dans le camp naturaliste, parmi les disciples de Zola. Œuvre de jeunesse de Maupassant, « Boule de suif » fait partie du recueil collectif *Les Soirées de Médan*, dans lequel les membres du groupe de Médan, jeunes écrivains unis sous l'égide de Zola, racontent des histoires courtes, toutes liées par le thème de la guerre franco-prussienne de 1870-1871<sup>376</sup>. Une décennie après la défaite de l'armée française dans le conflit militaire avec la Prusse, les écrivains, Zola, J.-K. Huysmans, Guy de Maupassant, Henry Céard, Léon Hennique et Paul Alexis, prennent la parole contre les mensonges officiels, destinés à masquer la réalité du désastre, et contre l'esprit revanchard et chauviniste, répandu en France à l'époque. Voici ce que dit Maupassant à ce propos dans une lettre à Flaubert : « Nous n'avons eu, en faisant ce livre, aucune intention anti-patriotique, ni aucune intention quelconque; nous avons voulu seulement tâcher de donner à nos récits une note juste sur la guerre, de les dépouiller du chauvinisme à la Déroulède, de l'enthousiasme faux jugé jusqu'ici nécessaire dans toute narration où se trouvent une culotte rouge et un fusil [. . .] Ce ne sera pas antipatriotique, mais simplement vrai<sup>377</sup> ». La peinture de l'occupation prussienne de 1870-1871, tant qu'elle est présentée dans les textes des *Soirées de Médan*, s'oppose à l'esprit ultra-patriotique qui domine la société française une décennie après le conflit militaire<sup>378</sup> et qui règne dans les œuvres littéraires de cette

---

<sup>376</sup> Comme l'observe Marion Piper, les textes des *Soirées de Médan* offrent une image complète des étapes de la guerre de 1870-1871: « Dans l'ordre de leur présentation, "L'Attaque du moulin" est un épisode de l'invasion, "Boule de suif" un épisode de l'occupation, "Sac au dos" dépeint le milieu des hôpitaux militaires, "La Saignée" un épisode du siège, "L'Affaire du grand 7" un épisode de la vie caserne, et le titre même d' "Après la bataille" parle tout seul. ». Voir : PIPER Marion V., « Les Soirées de Médan : Quelques attitudes modernes envers la guerre », in *Signum*, n° 3, 1976, p. 35.

<sup>377</sup> MAUPASSANT Guy de, Lettre à Flaubert datée du 5 janvier 1880, in *Chroniques, études, correspondances de Guy de Maupassant*, DUMESNIL René (éd.), Paris, Librairie Gründ, 1938, p. 273. Pour référer à cet ouvrage ailleurs dans le texte, nous allons utiliser *CNC* comme abréviation du titre.

<sup>378</sup> Le vif désir de revanche va marquer les esprits des Français et définir la politique extérieure de France pendant quelques décennies à venir, comme le note Theodore Zeldin: « Revenge and the recovery of Alsace-Lorraine became a principal object of French policy for the next forty years ». Voir : ZELDIN Theodore, *France 1848-1945*, vol. 2, *Intellect, Taste and Anxiety*, Oxford, At the Clarendon Press, 1977, p. 127. Sur la complexité des relations, politiques, économiques et culturelles, entre les deux pays dans la période d'après-guerre voir surtout p. 117-127. Koenraad W. Swart offre pour sa part un tableau plutôt nuancé du climat dans la société française et de l'état d'esprit qui règne dans différentes couches de la

période<sup>379</sup>. Comme l'observe Claude Digeon, la plupart des écrits littéraires des années d'après-guerre ne répondent pas à un « besoin de vérité mais au désir d'oublier le passé et à l'espoir de s'en libérer<sup>380</sup> ». C'est une « littérature d'évasion », ce qui détermine le choix de sujets : il faut que « les thèmes d'inspiration en soient simples (gloire des vaincus, appels à l'espérance d'une future revanche)<sup>381</sup> ». Opposant leurs textes au délire militant et patriotique du moment actuel, « l'intention des auteurs [médanistes] est d'abord démythificatrice », comme le note Colette Becker<sup>382</sup>. En examinant les récits des *Soirées de Médan* dans l'introduction à l'édition de 1981, Becker fournit une analyse sur la façon dont le recueil se libère de nombreux « stéréotypes de la littérature patriotique et revancharde d'après-guerre 1870 » pour devenir « une œuvre de "vérité"<sup>383</sup> ». Tout en exploitant certains clichés et topos de l'époque, l'intention des auteurs « est bien de prendre le contre-pied de tradition cocardière<sup>384</sup> ».

Bien que les textes du recueil soient unis par la thématique de la guerre, les témoignages des écrivains diffèrent les uns des autres en ce qui concerne l'origine de cet ouvrage collectif ainsi que la perspective par laquelle la guerre y est interprétée. Becker s'accorde avec Alain Pagès à voir dans les propos des romanciers un témoignage peu fiable : « Ils peuvent se contredire, car leur propos n'est pas historique. Chacun interprète l'événement en fonction de son projet narratif, et n'en donne qu'une vision partielle<sup>385</sup> ». Quels que soient les motifs de chaque écrivain justifiant la participation au recueil, la publication des *Soirées de Médan* provoque, à l'époque, des débats animés et des attaques acharnées de la presse, ce qui entraîne des sentiments de satisfaction de la part des membres du groupe. C'est dans les termes suivants que Léon Hennique décrit ces

---

société française après « the year of disaster », *l'année terrible*. Voir : SWART Koenraad W., *The Sense of Decadence in Nineteenth-century France*, The Hague, M. Nijhoff, 1964, p. 123-138.

<sup>379</sup> DIGEON Claude, *La Crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959. Claude Digeon y donne une analyse détaillée de l'impact de la défaite sur la pensée, intellectuelle et littéraire, en France.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 50-51.

<sup>382</sup> ZOLA, MAUPASSANT, HUYSMANS, CÉARD, HENNIQUE, ALEXIS, *Les Soirées de Médan*, BECKER Colette (éd.), Paris, Le Livre à venir, 1981, p. 17.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>385</sup> PAGÈS Alain, « A propos d'une origine littéraire : Les Soirées de Médan », in *Nineteenth Century French Studies*, vol. XII, n° 1-2, fall-winter 1983-1984, p. 209. Sur ce point voir également la réflexion de Colette Becker dans : « Introduction », ZOLA, MAUPASSANT, HUYSMANS, CÉARD, HENNIQUE, ALEXIS, *Les Soirées de Médan*, *op.cit.*, p. 15-17.

événements un demi-siècle plus tard, dans la préface à son édition de *Les Soirées de Médan* parue en 1930 : « La critique est furieuse, attaque... Nous n'avons pas peur; nous nous amusons. Le public s'amuse aussi, achète<sup>386</sup> ». Pour saisir l'aspect insolent de la démarche entreprise par les participants du groupe de Médan, on doit tenir compte de la gravité de l'échec militaire qui est ressenti par la société comme l'effondrement global, et aussi celle des lourdes conséquences de la défaite, matérielles et surtout morales. La blessure cuisante touche à l'orgueil national des Français en se gravant pendant de longues années à venir dans la conscience nationale, surtout dans celle des intellectuels. Vu le climat qui règne, dans cette période d'après-guerre, dans la société où le délire militant occupe les esprits, et que la revanche contre la Prusse devient un objectif sacré, la position prise par les écrivains médanistes dans les textes du recueil apparaît fort discordante dans ce contexte de délire patriotique dont est envahie la population. Cela permet aussi de saisir et d'apprécier l'aspect virulent de la position critique que les jeunes littéraires prennent non seulement contre la guerre, mais aussi contre la propagande chauviniste et l'enthousiasme guerrier des masses qui est habilement alimenté et renforcé par le pouvoir. En ce qui concerne Maupassant, sa position anti-guerre s'exprime clairement dans ses critiques mettant la guerre en accusation : « Quand j'entends prononcer ce mot : la guerre, il me vient un effarement comme si on me parlait de sorcellerie, d'inquisition, d'une chose lointaine, finie, abominable, monstrueuse, contre nature [...] Ah ! proclamons ces vérités absolues, déshonorons la guerre !<sup>387</sup> ». Allant au rebours de l'idéologie militante omniprésente et traitant le patriotisme de guerre comme chauvinisme, la posture critique de Maupassant a une signification particulière dans la société de son époque et devient symptomatique de certains choix politiques comme de certaines valeurs sociales et culturelles de son groupe social. Ainsi conçu, le parti-pris de l'écrivain peut être situé dans le cadre de l'esprit antimilitariste comme phénomène social

---

<sup>386</sup> HENNIQUE Léon, « Préface », ZOLA, HUYSMANS, CÉARD, MAUPASSANT, HENNIQUE, ALEXIS, *Les soirées de Médan*, Paris, Fasquelle, « Le Livre de poche », 1930, p.11.

<sup>387</sup> MAUPASSANT Guy de, « La guerre », Chronique parue dans *Gil Blas* du 11 décembre 1883, reproduite dans MAUPASSANT Guy de, *Chroniques*, en 3 tomes, t. 2, JUIN Hubert (éd.), Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », Série « Fins de siècles », 1980, p. 293.

et culturel qui, d'après Angenot, naît dans le champ littéraire à cette fin du siècle et relève du « cosmopolitisme décadent<sup>388</sup> ».

La nouvelle « Boule de suif » est à situer dans la totalité des écrits du romancier où se manifeste son parti-pris anti-guerre. Comme l'observe Louis Forestier dans l'introduction des *Contes et nouvelles* de Maupassant : « On se tromperait si l'on cherchait, dans les contes traitant de ce sujet, la manifestation d'un patriotisme quelconque [...], l'écrivain sait bien où cela peut mener; en ce domaine, il s'inscrit à contre-courant des tendances de son époque<sup>389</sup> ». Une telle attitude s'inscrit d'ailleurs dans la posture que Maupassant prend envers tous les contrats et obligations : « Refusant l'engagement politique, voire tout engagement même indirect (mariage, *Revue des Deux mondes*, Légion d'honneur, Académie française), il n'en est pas moins un âpre dénonciateur de la guerre et de l'argent, et de leur rejeton, la colonisation<sup>390</sup> ».

Trois des six textes publiés dans *Les Soirées de Médan* parurent dans des journaux quelques années avant la publication du recueil<sup>391</sup>, alors que « Boule de suif » voit le jour en avril 1880, la date de sortie de l'ouvrage collectif. Écrite dans l'esprit de Flaubert<sup>392</sup>, la nouvelle est caractérisée par le père-fondateur du réalisme français comme « chef-d'œuvre [...] Un chef-d'œuvre de composition, de comique et d'observation<sup>393</sup> ». Ce point de vue est repris par Zola disant que « Boule de suif » est « certainement la meilleure des six, elle a un aplomb, une tenue, une finesse et une netteté d'analyse qui en font un petit

---

<sup>388</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p.913. Comme le suggère Angenot, l'antimilitarisme des intellectuels n'existe pas encore à cette époque. Par contre, Maupassant manifeste clairement son esprit anti-guerre et une posture critique par rapport à « l'irrationalité du sentiment patriotique », tant dans ses écrits littéraires que journalistiques. Sur le pacifisme européen et l'esprit antimilitariste en France au tournant du siècle voir : Chapitre 41 « Dissidences : pacifisme, internationalisme, antimilitarisme », p.913-919.

<sup>389</sup> FORESTIER Louis, « Introduction », MAUPASSANT Guy de, *CN*, vol. 1, op.cit., p. XLIII.

<sup>390</sup> LANOUX Armand, Préface « Maupassant vivant », MAUPASSANT Guy de, *CN*, p. XVIII.

<sup>391</sup> « L'Attaque du moulin » de Zola paraît en Russie, dans *Vestnik Evropy* (*Le Messager de l'Europe*), en juillet 1877 avant d'être repris dans *Le Figaro*, le 25 avril 1880, et dans *La Vie Populaire*, 25 avril-8 mai 1880. Le récit de Huysmans, « Sac au dos », est publié pour la première fois dans un journal bruxellois, *L'Artiste*, dans le numéro du 19 août -21 octobre 1877, alors que « La Saignée » d'Henry Céard voit le jour dans un journal russe, *Slovo*, à Saint-Petersbourg, en septembre 1879.

<sup>392</sup> Les rumeurs faisant allusion au patronage du maître spirituel de Maupassant dans la rédaction de « Boule de suif » n'ont pas été prouvées et sont niées par des spécialistes. Voir à ce point : FORESTIER Louis, « Introduction », MAUPASSANT Guy de, *CN*, vol. I, op.cit..

<sup>393</sup> FLAUBERT Gustave, Lettre à sa nièce Caroline, du 1<sup>er</sup> février 1880. FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, en 5 vol., vol. V (janvier 1876 - mai 1880), BRUNEAU Jean (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 803.

chef-d'œuvre. Du reste, elle a suffi, dans le public lettré, pour mettre Maupassant au premier rang, parmi les jeunes écrivains d'avenir<sup>394</sup> ». Saluée unanimement par les critiques, la nouvelle jouera un rôle éminent dans la carrière du jeune romancier. Promu, du jour au lendemain après la publication du volume des *Soirées de Médan*, au rang de notoriété dans le monde des lettres, Maupassant est propulsé dans la constellation des écrivains à lire absolument.

## 2. Réalisme-naturalisme : en dehors des étiquettes de courants artistiques

*Les Soirées de Médan* étant reçu comme un manifeste du naturalisme<sup>395</sup>, la critique met désormais et définitivement Maupassant sous l'étiquette naturaliste qui lui restera collée pendant les longues décennies à venir. Rien de surprenant, semble-t-il, dans ce classement. D'autant plus que son attachement au camp zolien est confirmé dans l'article de Maupassant qui paraît dans *Le Gaulois* le 17 avril 1880. L'écrivain s'y exprime sur l'origine du volume collectif et sur l'objectif du groupe de Médan : « Nous n'avons pas la prétention d'être une école. Nous sommes simplement quelques amis, qu'une admiration commune a fait se rencontrer chez Zola, et qu'ensuite une affinité de tempéraments, des sentiments très semblables sur toutes choses, une même tendance philosophique ont liés de plus en plus<sup>396</sup> ». Contrairement à l'« admiration commune » et à l'« affinité de tempéraments » des membres du groupe de Médan, Maupassant ne tarde pas, quant à lui, à se séparer de la cohorte des disciples zoliens en affirmant à plusieurs reprises sa distance du camp naturaliste. D'ailleurs, c'est déjà en 1879, bien avant la parution des *Soirées de Médan*, que le romancier se plaint ainsi à Flaubert dans une de ses lettres : « sa

---

<sup>394</sup> ZOLA Émile, *Œuvres complètes*, vol. XIV, MITTERAND Henri (éd.), Paris, Cercle du livre précieux, 1966, p.622.

<sup>395</sup> Selon Colette Becker, c'est surtout le titre du recueil qui est à l'origine de « la valeur de manifeste naturaliste » que « les critiques ont [...] attribué[e] aux *Soirées de Médan* » et qui est désormais accordée à cette œuvre collective. Voir : BECKER Colette, « Introduction », ZOLA, MAUPASSANT, HUYSMANS, CÉARD, HENNIQUE, ALEXIS, *Les Soirées de Médan*, op.cit., p. 8, 15. Wolter souligne pour sa part la vision naturaliste de la guerre: «The totality of this publication does indeed present a naturalist vision of war from several angles and, in that respect, qualifies as a manifesto ». Voir : WOLTER Jennifer Kristen, *The Medan Matrix : Huysmans and Maupassant following Zola's Model of Naturalism*, op.cit, p. 99.

<sup>396</sup> MAUPASSANT Guy de, « Les Soirées de Médan. Comment ce livre a été fait », paru dans *Le Gaulois*, 17 avril 1880, CEC, op.cit., p. 21.

*bande* [celle de Zola] me lâche ne me trouvant pas assez naturaliste<sup>397</sup> ». Un an après la publication du recueil, Maupassant parle dans sa lettre à Flaubert de « ces bêtises d'école naturaliste qu'on répète dans les journaux<sup>398</sup> ». Le maître partage le point de vue du disciple sur le courant naturaliste dans les termes suivants: « Comment peut-on donner dans des mots vides de sens comme celui-là : "le Naturalisme" ? Pourquoi a-t-on délaissé ce bon Champfleury avec le "Réalisme", qui est une ineptie du même calibre, ou plutôt la même ineptie<sup>399</sup> ».

Malgré la tendance tenace chez les critiques à ranger Maupassant à côté de deux maîtres, Flaubert et Zola, en l'enrôlant sous la bannière du naturalisme, le romancier prend très tôt ses distances aussi bien avec le réalisme qu'avec le naturalisme et ne partage pas les efforts de ceux qui cherchent à différencier les deux courants. C'est déjà en 1880 qu'il s'exprime sur le sujet : « Quant aux querelles sur les mots : réalisme et idéalisme, je ne les comprends pas<sup>400</sup> ». En 1887, dans une lettre adressée à Paul Alexis, disciple fidèle de Zola, Maupassant parle de l'inanité des principes littéraires en dénonçant aussi bien le réalisme que le naturalisme : « Je ne crois pas plus au naturalisme et au réalisme qu'au romantisme. Ces mots à mon sens ne signifient absolument rien et ne servent qu'à des querelles de tempéraments opposés. Je ne crois pas que le naturel, le réel, la vie soient une condition *sine qua non* d'une œuvre littéraire<sup>401</sup> ».

Maupassant s'en prend ouvertement aux principes du réalisme et conteste les efforts des auteurs réalistes dans leur recherche du vrai, « leur théorie qui semble pouvoir être résumée par ces mots : "Rien que la vérité. Et toute la vérité"<sup>402</sup> ». Le romancier se sépare résolument du principe d'objectivité du naturalisme zolien en disant que

---

<sup>397</sup> MAUPASSANT Guy de, Lettre à Gustave Flaubert, 26 février 1879, in Gustave FLAUBERT- Guy de MAUPASSANT, *Correspondance*, LECLERC Yvan (éd.), Paris, Flammarion, 1993, p. 178. Comme le suggère à ce point Gérard Delaisement, le jeune romancier recourt au louvoisement en estimant que la rapidité de sa carrière d'écrivain passe par l'École zolienne. Voir : DELAISEMENT Gerard, *La Modernité de Maupassant*, Paris, Rive droite, 1995, p. 10.

<sup>398</sup> MAUPASSANT Guy de, Lettre à Flaubert, vers le 23 avril 1880, in Gustave FLAUBERT- Guy de MAUPASSANT, *Correspondance*, LECLERC Yvan (éd.), *op.cit.*, p. 241.

<sup>399</sup> FLAUBERT Gustave, Lettre à Maupassant, 25 décembre 1876, *Ibid.*, p.111.

<sup>400</sup> MAUPASSANT Guy de, « Les Soirées de Médan. Comment ce livre a été fait », paru dans *Le Gaulois*, 17 avril 1880, in MAUPASSANT Guy de, *CEC*, *op.cit.*, p.21.

<sup>401</sup> MAUPASSANT Guy de, Lettre adressée à Paul Alexis, 17 janvier 1887, in *CEC*, *op.cit.*, p. 224. René Dumesnil conteste l'attribution de la dite lettre disant en la qualifiant « douteuse » (*Ibid.*, p. 223, note 1).

<sup>402</sup> MAUPASSANT Guy de, Préface « Le Roman », *Pierre et Jean*, ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire (éd.), Paris, Albin Michel, 1984, p.22.

« prétendre [vouloir] faire vrai, absolument vrai, n'est qu'une prétention irréalisable [...] Car la vérité absolue, la *vérité sèche*, n'existe pas, personne ne pouvant avoir la prétention d'être un miroir parfait<sup>403</sup> ». En s'adressant aux écrivains partisans d'objectivité (« quel vilain mot! », dit-il<sup>404</sup>), Maupassant soutient que la représentation exacte des gens et de la vie est impossible à produire, car chacun de nous a sa propre vérité à lui. Il s'en ensuit que la psychologie des personnages littéraires est induite par celle de l'auteur : « C'est donc toujours nous que nous montrons dans le corps d'un roi, d'un assassin, d'un voleur ou d'un honnête homme, d'une courtisane, d'une religieuse, d'une jeune fille ou d'une marchande aux halles [...] L'adresse consiste à ne pas laisser reconnaître ce *moi* par le lecteur<sup>405</sup> ».

Pour situer le *Weltanschauung* de Maupassant et son art d'écrire par rapport aux idées de son temps, il importe de tenir compte de l'attachement du romancier aux doctrines philosophiques dont le matérialisme d'Herbert Spencer et le déterminisme pessimiste d'Arthur Schopenhauer<sup>406</sup> qui jouent un rôle particulièrement important. C'est surtout l'ouvrage de ce dernier, *Les Pensées et maximes*, traduit par Bourdeau, dont se nourrit l'imaginaire de Maupassant, tout autant comme bien de ses contemporains, intellectuels et écrivains<sup>407</sup>. Comme le note René-Pierre Collin, le florilège de Bourdeau

---

<sup>403</sup> MAUPASSANT Guy de, Étude « Émile Zola », in *Émile Zola*, A. Quantin, « Célébrités contemporaines », 1883, reproduit dans : MAUPASSANT Guy de, *CEC*, *op.cit.*, p. 81-82.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p.27 (souligné par l'auteur).

<sup>406</sup> Dans son rejet du romantisme, Maupassant s'exclame : « [...] je trouve que Schopenhauer et Herbert Spencer ont sur la vie beaucoup d'idées plus droites que l'illustre auteur des *Misérables* ». Voir : MAUPASSANT Guy de, « Les Soirées de Médan. Comment ce livre a été fait », in MAUPASSANT Guy de, *CEC*, *op.cit.*, p.21. Sur l'influence de la pensée de Spencer sur l'œuvre de Maupassant voir : VIAL André, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1954.

<sup>407</sup> Comme le montre René-Pierre Colin, l'œuvre de Schopenhauer connaît une fortune plutôt irrégulière en France, de l'accueil froid et « l'ignorance profonde » (p. 139) au statut de mythe dont l'admiration devient à la mode parmi le grand public. En ce qui concerne l'idéologie naturaliste dont de nombreux postulats semblaient être retenus de l'esthétique du philosophe allemand, il faut parler plutôt d'alibi que d'une véritable base philosophique. Voir : COLIN René-Pierre, *Schopenhauer en France: un mythe naturaliste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979. Alors que Zola s'oppose à la doctrine de Schopenhauer, d'autres écrivains naturalistes, surtout Maupassant et Huysmans, sont de plus en plus attirés vers elle : « Schopenhauer flattered their nascent despair with the hint of a sophisticated metaphysic and led other Naturalists further away from the optimism of natural science and Positivism ». Voir : WEST Thomas G., « Schopenhauer, Huysmans and French Naturalism », in *Journal of European Studies*, vol. 1, March 1971, p. 323). Sur ce point voir aussi : SMEETS Marc, « Huysmans, Maupassant et Schopenhauer : note sur la métaphysique de l'amour », in *Guy de Maupassant, Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises (CRIN)*, vol. 48, BENHAMOU Noëlle (éd.), Amsterdam-New York, NY, Rodopi, 2007, p.21.

devient un véritable « bréviaire » des naturalistes en leur servant d'alibi philosophique<sup>408</sup>. Quant à Maupassant, il convient avec le philosophe allemand pour voir le monde comme un lieu de l'illusion et les rapports humains comme une immense farce. La remarque de Maupassant « Chacun de nous se fait une illusion du monde » témoigne de l'influence de Schopenhauer, comme le soutient Marie-Claire Ropars-Wuilleumier : « Ce postulat subjectiviste fait sans doute écho à Schopenhauer que Maupassant admirait sans réserve<sup>409</sup> ».

### 3. Le regard réaliste à la recherche de l'irrationnel

En s'éloignant de la représentation servile du réel, le romancier s'attache à examiner le travail mystérieux de l'esprit humain. Ainsi, il touche, dans son œuvre, à la problématique de l'inconscient, du rêve et de la folie, sphères de l'irrationnel, de l'inexplicable. Comme l'observe Jeanne Bem, « [l]a folie [...] rôde depuis toujours dans tout Maupassant [...], elle désigne tour à tour et ensemble le désir fou, la menace du Double et la perte des repères<sup>410</sup> ». L'attachement du romancier à l'exploration de l'irrationnel et de la folie se manifeste, comme le suggère Bem, dès le début même de sa carrière littéraire, ce dont témoigne « Boule de suif ». Dans sa lecture psychanalytique de la nouvelle, Bem soutient que si « le désir sexuel s'affiche [dans « Boule de suif »], la folie est discrète » et s'opère par le « travail » textuel<sup>411</sup>. Dans son ouvrage critique sur l'œuvre de Maupassant par le prisme de la théorie de Freud, Pierre Bayard fournit des précisions sur la façon dont la folie hante l'imaginaire de Maupassant en notant que le mot « folie » et l'expression « devenir fou » qui reviennent dans les textes littéraires du romancier ne doivent pas être pris à la lettre. Bien que les deux notions soient obsédantes dans la totalité de l'œuvre de Maupassant, il n'y a que quelques contes où le héros principal devient fou à proprement parler. Personne n'est atteint de la folie dans « Boule de suif ». Selon Forestier, Maupassant va aux frontières du raisonnable, du connaissable, de l'explicable ; il ne

---

<sup>408</sup> COLIN René-Pierre, *Schopenhauer en France: un mythe naturaliste*, op.cit., p. 137.

<sup>409</sup> MAUPASSANT Guy de, Préface, « Le roman », *Pierre et Jean*, ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire (éd.), op.cit., p. 22, n7.

<sup>410</sup> BEM Jeanne, « Le "travail" du texte dans *Boule de suif* », in *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 10, « Texte et psychanalyse », Toronto, Trintexte, 1990, p. 106.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 106.



décrit pas la démence d'un être mais explore « si ses manifestations, qui paraissent étranges, doivent être appelées *folie*<sup>412</sup> ».

L'angoisse des limites de soi est une constante de l'imaginaire de Maupassant, comme l'observe Bayard<sup>413</sup>. L'angoisse et la folie vont de pair dans l'univers fictif de Maupassant; l'état psychique dont l'écriture de Maupassant est investie de la profondeur et de l'acuité « est du même ordre que la véritable folie<sup>414</sup> ». Ce même phénomène est mis en relief par Anne-Marie Baron : « même dans ses contes les plus naturalistes, il sait saisir le moment où l'individu, en état de choc, éprouve soudain des sentiments violents, extrêmes, qui traduisent le vacillement de sa raison<sup>415</sup> ». Nous reviendrons sur ce point dans l'analyse du portrait de l'héroïne de « Boule de suif ».

C'est dans les récits fantastiques de Maupassant que s'affirme clairement l'écart entre l'esthétique réaliste qui lui est propre et celle du modèle naturaliste zolien. En dressant une intéressante analogie entre deux récits de l'écrivain, « Le Horla » et « Boule de suif », l'un fantastique, considéré par les spécialistes comme le meilleur exemple du genre, et l'autre réaliste, Bem soutient que dans « Boule de suif », l'écriture de Maupassant pressentit l'hypothèse de l'inconscient qui sera posée plus tard par le maître fondateur de la psychanalyse : « On voit ici comment Maupassant [...] grâce à son attention au langage, frôle ce que Freud définira comme "*inquiétante étrangeté*" (« Heimliche » en allemand), et comment dès *Boule de suif* et sans attendre *Le Horla*, il arrive au texte de basculer vers "une autre scène"<sup>416</sup> ». Pour Bayard, l'inconscient, « ou quelque chose qui s'y apparente<sup>417</sup> », s'inscrit, à cette époque pré-freudienne, dans toute l'œuvre de Maupassant en en constituant non seulement le tissu, mais aussi un objet

---

<sup>412</sup> FORESTIER Louis, Préface « Maupassant ou le jeu des masques », in MAUPASSANT Guy de, *Boule de suif, La Maison Tellier* suivi de *Madame Baptiste* et de *Le Port*, Paris, Gallimard, « Folio » 1973, p.12-13 (souligné dans le texte). D'après Bayard, il s'agit plutôt de la portée métaphorique des deux termes; c'est une façon de dire un état, mental et affectif, particulier : « "Folie" vient plutôt ici qualifier l'intensité de la souffrance ou du déchirement ». Voir : BAYARD Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1997, p. 203. La souffrance et le déchirement sont des effets de l'angoisse qui ronge et torture l'homme, l'angoisse par laquelle toute la littérature de Maupassant est habitée. (*Ibid.*, p. 201).

<sup>413</sup> *Ibid.*

<sup>414</sup> *Ibid.*, p.203.

<sup>415</sup> BARON Anne-Marie, « La description clinique et l'analyse des états-limites chez Maupassant », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 94.5, septembre-octobre 1994, p.765.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p.102. Souligné dans le texte.

<sup>417</sup> BAYARD Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, op.cit., p. 11.

déclaré<sup>418</sup>. Or, le romancier pose des questions dans ses textes littéraires plutôt que d'affirmer : « La plupart des écritures de la chose, [l'inconscient], sont en effet beaucoup plus interrogatives qu'affirmatives ». C'est peut-être de là que découle l'incertitude comme aspect caractéristique des textes littéraires de Maupassant<sup>419</sup>, l'incertitude par laquelle un conte réaliste comme « Bole de suif » est marqué.

L'un des paradoxes de l'univers maupassantien réside notamment dans le fait qu'« il n'y a pas chez Maupassant de différence marquée entre les contes naturalistes et les contes fantastiques », comme l'observe Baron<sup>420</sup>. Pascaline Mourier-Casile souligne le rôle des forces obscures incontrôlables dans sa fiction littéraire en précisant que les récits de guerre (dont « Boule de suif ») « ne cessent à moduler les figures obsessionnelles qui [...] participent à part entière de la fantasmagorie générale de l'œuvre<sup>421</sup> ». Selon Alexandra Viorica Dulău, « au fond, le réalisme de Maupassant n'entre pas en opposition avec son aspiration vers le fantastique<sup>422</sup> ». Pour conclure sur ce point, nous retenons l'idée sur le rôle et les modalités de l'irrationnel et de l'inconscient dans l'œuvre littéraire de Maupassant en général et dans les récits réalistes en particulier dont « Boule de suif ».

#### 4. La 'visée' scientifique de l'écriture maupassantienne

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la pensée scientifique est une importante source d'idées, de stratégies, de raisonnement et d'argumentation dont l'imaginaire de Maupassant subit l'influence. À cette fin de siècle où le savoir a le prestige jamais vu et les hommes de science sont considérés comme porteurs de la vérité, faire la référence à des doctrines

---

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>419</sup> Bayard propose le terme « indécidabilité » pour décrire les textes fantastiques de Maupassant. *Ibid.*

<sup>420</sup> BARON Anne-Marie, « La description clinique et l'analyse des états-limites chez Maupassant », in *Revue d'Histoire littéraire de la France, Maupassant, op.cit.*, p.768.

<sup>421</sup> MOURIER-CASILE Pascaline, « Préface », MAUPASSANT Guy de, *Boule de suif et autres récits de guerre*, AZIZA Claude et MOURIER-CASILE Pascaline (éd.), Paris, Presses Pocket, « Lire et voir les classiques », 1991, p. 19.

<sup>422</sup> DULĂU Alexandra Viorica, « Le fantastique dans les contes de Maupassant et de Poe », in *Scribd*, [En ligne] URL : <<http://www.scribd.com/doc/17506916/Le-Fantastique-Dans-Les-Contes-de-Maupassant-Et-de-Poe>>. L'ancrage du fantastique au monde réel constitue l'un des critères du genre fantastique qui « fait entrer dans le monde quotidien des forces occultes, l'irrationnel, l'insaisissable », comme le formule Mariska Koopman-Thurlings. Voir : KOOPMAN-THURLINGS Mariska, *Vers un autre fantastique. Étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi B.V., « Faux titre : études de langue et littérature françaises », 1995, p. 119. Ainsi, au niveau sémantique aussi bien que sur le plan formel, « le récit fantastique peut être considéré comme la face cachée du récit réaliste »; « Si le récit réaliste constitue la norme, le récit fantastique en est le frère subversif » (*Ibid.*, p.72)

scientifiques courantes et à des grands noms de la science devient une pratique répandue dans la fiction littéraire. Alors que les écrivains réalistes-naturalistes emploient, dans leurs œuvres, le vocabulaire scientifique à profusion, Maupassant, lui, n'y fait recours que rarement, quoique sa fiction littéraire manifeste une certaine influence des idées scientifiques courantes à son époque, dont les unes étant empruntées au concept du darwinisme social<sup>423</sup> et les autres à la médecine<sup>424</sup>. Sans classer Maupassant parmi les darwiniens convaincus, Laurence Gregorio suggère que la vision du monde de l'écrivain est influencée, d'une certaine façon, par les idées de la sélection naturelle et de la lutte pour la vie<sup>425</sup>. Comme l'observe Jean-Louis Cabanès, les rapports sont plutôt complexes et nuancés entre l'œuvre de Maupassant et la théorie darwinienne : « L'attitude de Maupassant [à cet égard] semble tout aussi ambiguë que celle de Zola<sup>426</sup> ». En s'interrogeant sur la transposition de la théorie évolutionniste au roman *Bel-Ami* de Maupassant, Cabanès répond qu'« [i]l apparaît difficile de déceler dans *Bel-Ami* le reflet mécanique de théories darwiniennes plus ou moins perverses<sup>427</sup> ». Si on peut apercevoir dans le roman certaines traces de la mise en œuvre des postulats darwiniens, tels que la lutte pour la vie, la sélection naturelle et la survivance du plus apte, il n'est pourtant pas évident que Maupassant fasse l'apologie de la force. Le point de vue du narrateur sur les héros paraît ambigu, ce qui permet de conclure que « [p]oint de darwinisme social par

---

<sup>423</sup> Sur l'impact de la pensée évolutionniste de Darwin sur les écrits de Maupassant voir : CABANÈS Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, vol. 2, Paris, Klincksieck, 1991, *op.cit.*, p. 550-554; GREGORIO Laurence A., *Maupassant's Fiction and the Darwinian View of Life*, New York, Peter Lang, « Currents in Comparative Romance Languages and Literatures », vol. 143, 2005; VIAL André, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, *op.cit.*, p. 278-279. Comme le note Laurence A. Gregorio, le concept darwinien suscite un vif intérêt dans la société française, tant de la part du public général que des cercles littéraires : « [N]o science had more influence on the outlook of the Naturalists than that of the *Origin of Species* and the *Descent of Man* ». Voir : *Maupassant's Fiction and the Darwinian View of Life*, *op.cit.*, p. 3. Pour sa part, Jean-Louis Cabanès s'interroge sur l'impact du darwinisme social sur les récits réalistes-naturalistes en précisant que « [l]a question ne vaut vraiment que pour les œuvres de Zola et de Maupassant ». Voir : CABANÈS Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, vol. 2, *op.cit.*, p. 538.

<sup>424</sup> Voir sur ce point : CABANÈS Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, *op.cit.* L'auteur y propose l'analyse de l'articulation du « physiologique » et du pathologique dans les récits réalistes et naturalistes, y compris l'œuvre de Maupassant.

<sup>425</sup> GREGORIO Laurence A., *Maupassant's Fiction and the Darwinian View of Life*, *op.cit.*, p. 39. D'où la vision pessimiste du romancier sur le monde et l'humanité dans ses écrits, comme transposition littéraire de la pensée évolutionniste (p.187).

<sup>426</sup> CABANÈS Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, vol.2, *op.cit.*, p. 550.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 552.

conséquent, mais tout au contraire une dénonciation de la légitimation sociale de la force <sup>428</sup> ».

La nouvelle « Boule de suif » est exemplaire pour étudier l’empreinte du darwinisme social qui semble imposer sa rhétorique à la logique narrative. Bien qu’ils soient tous « de conditions différentes », les passagers de la diligence démontrent la capacité étonnante de s’organiser dans d’extrêmes conditions de guerre en force brutale en visant l’être le plus marginalisé, une fille publique. Les femmes honnêtes le font par « leur dignité d’épouses », les hommes, sauf Cornudet, « par l’argent ». Si Boule de suif cède à la pression de ses compagnons de route, c’est que la soif de l’argent, la ruse, la lâcheté et l’hypocrisie du groupe l’emportent sur la résistance de la catin patriotique. Ce modèle de raisonnement semble illustrer le triomphe explicite de la force du plus apte par rapport à la victime. Par contre, l’analyse approfondie de la nouvelle et surtout du dénouement démontre qu’il ne s’agit point de l’apologie de la force du plus apte et plus fort et la vigueur et la réussite des prédateurs dans cette affaire ignoble ne sont pas valorisées dans le texte. Tout au contraire. Nous reviendrons sur ce point dans l’analyse discursive de la nouvelle.

La relation des écrivains réalistes-naturalistes au savoir se manifeste tout d’abord par leur intérêt pour la médecine où ceux-ci puisent des doctrines, des méthodes et une terminologie. La mise en œuvre du discours scientifique dans les écrits réalistes – naturalistes se manifeste, entre autres, par l’intrusion massive du personnage de médecin. Bien que le savoir médical reste, à cette moitié du siècle, l’enjeu de passions, la médecine devient de plus en plus l’objet de critique de la part des littéraires. Cela signale que « le savoir médical cesse d’y apparaître comme un savoir modèle<sup>429</sup> », comme le note Cabanès en ajoutant que la crise de confiance dont les œuvres des écrivains réalistes-naturalistes témoignent par rapport à la médecine « doit, toutefois, être située dans un contexte plus vaste<sup>430</sup> ». Donaldson-Evans note que le romancier était conscient des

---

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 553.

<sup>429</sup> CABANÈS Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-189)*, vol. 1, *op.cit.*, p.176. Pour plus d’informations sur le sujet voir surtout : p. 176-184.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 184. Ce point de vue est partagé par Marie Donaldson-Evans qui montre que malgré l’enthousiasme que la littérature contemporaine manifeste à l’égard des docteurs, de leur vocabulaire et de leurs méthodes d’investigation, nombreux sont les écrits où les littéraires entreprennent de contester l’autorité établie par la profession médicale. Voir : DONALDSON-EVANS Mary, *Medical examinations:*

limites de la science médicale, ce qui explique son scepticisme face à l'autorité du savoir et du pouvoir médicaux<sup>431</sup>. On ne peut pas s'empêcher de penser à certaines chroniques de Maupassant dont le ton ironique manifeste l'attitude critique du romancier envers les docteurs et la médecine, ce qui se lit également dans ses écrits littéraires. Telle est la démarche de Maupassant contre la thèse de Charcot sur l'hystérie. Bien que l'écrivain fréquente les célèbres « leçons de mardi » du maître de la Salpêtrière et que l'image de la femme hystérique hante, à cette époque, aussi bien les traités médicaux que le discours littéraire, Maupassant se moque des expériences du médecin-neurologue notoire en mettant en question le savoir et les pratiques de ce dernier : « cet éleveur d'hystériques en chambre, entretient à grands frais dans son établissement modèle de la Salpêtrière un peuple de femmes nerveuses auxquelles il inocule la folie<sup>432</sup> ». En se référant à cette même citation, Cabanès hésite pourtant à situer Maupassant définitivement dans le camp de critiques convaincus de la science médicale, le point de vue que nous partageons. Les écrits du romancier, tant la fiction littéraire que les chroniques, illustrent son attitude ambivalente envers la médecine et les docteurs : « [L]a frontière est difficile à tracer entre des convictions profondes et les jeux de l'ironie<sup>433</sup> ».

Au scepticisme grandissant de Maupassant envers le savoir médical pourrait contribuer entre autres l'impuissance de la médecine contemporaine devant les ravages exercés par la syphilis sur la santé de l'écrivain. En même temps, la position critique de Maupassant à l'égard de l'autorité du savoir médical et des médecins s'inscrit dans son

---

*dissecting the doctor in French narrative prose, 1857-1894*, Lincoln [Neb.], London, University of Nebraska Press, 2000.

<sup>431</sup> Ainsi, les docteurs sont esquissés, dans les textes de Maupassant, comme des espèces pathologiques et non pas comme une incarnation du savoir et de la vérité, comme le montre Donaldson-Evans.

<sup>432</sup> MAUPASSANT Guy de, Chronique « Une Femme », in *Gil Blas*, 17 août 1882, in MAUPASSANT Guy de, *Chroniques*, t. 2, 1<sup>er</sup> mars 1882-17 août 1884, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p. 111-112. Le début de ce passage a un aspect nettement parodique. En dénonçant l'autorité inébranlable du domaine de l'hystérie, l'auteur ironise, en imitant le ton moliéresque, sur l'idée fixe qui connaît une expansion considérable dans la société française à cette moitié du siècle : « Hystérique, madame, voilà le grand mot du jour. Êtes-vous amoureuse ? Vous êtes une hystérique. Êtes-vous indifférente aux passions qui remuent vos semblables ? Vous êtes une hystérique, mais une hystérique chaste. Trompez-vous votre mari ? Vous êtes une hystérique, mais une hystérique sensuelle. Vous volez des coupons de soie dans un magasin ? Hystérique. Vous mentez à tout propos ? Hystérique ! (Le mensonge est même le signe caractéristique de l'hystérie.) Vous êtes gourmande ? Hystérique ! Vous êtes nerveuse ? Hystérique ! Vous êtes ceci, vous êtes cela, vous êtes enfin ce que sont toutes les femmes depuis le commencement du monde ? Hystérique ! Hystérique ! vous dis-je ». (*Ibid.*, p. 111).

<sup>433</sup> CABANÈS Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, vol.1, *op.cit.*, p.187.

parti pris contre les opinions établies en général – « l'écrivain s'en prend ici à une croyance collective<sup>434</sup> » –, et contre des critères qui fondent les normes, la « normalité » et les valeurs de la morale bourgeoise<sup>435</sup>. Cela permet d'expliquer partiellement la posture de l'écrivain quand il se déclare syphilitique dans sa correspondance privée<sup>436</sup> en transgressant le tabou verbal qui pèse sur ce sujet. Or, l'acte d'avouer sa « maladie honteuse<sup>437</sup> », « with a notorious show of bravado<sup>438</sup> », devient, semble-t-il, pour l'écrivain un synonyme de la posture oppositionnelle adoptée par lui envers l'ensemble de normes de la vie bourgeoise et de la famille bourgeoise dont celles du dicible décent et de la bienséance.

Scandaleuse qu'elle puisse paraître à son époque contemporaine, l'attitude de Maupassant vis-à-vis de sa maladie dépasse la frontière de la sphère privée et s'avère symptomatique d'un phénomène collectif, culturel et social. Comme l'observe Elisabeth Roudinesco, à cette fin du siècle, le champ du sexe « est dissocié des valeurs conjugales [...] et pour une large frange de l'intelligentsia, il est synonyme de révolte ou traduit la haine des traditions familiales<sup>439</sup> ». Ce permet d'expliquer la naissance, dans le domaine littéraire, d'une disposition d'esprit allant au rebours de l'attitude établie dans la société.

---

<sup>434</sup> *Ibid.*, p.186.

<sup>435</sup> C'est dans les termes suivants que Pierre Assouline caractérise la personnalité de Maupassant, « surtout l'indépendant absolu qui paya son choix d'une vraie solitude ». Voir : ASSOULINE Pierre « Préface », MAUPASSANT Guy de, *L'Héritage*, Paris, André Versaille, « A s'offrir en partage », 2009.

<sup>436</sup> C'est l'air bravache qui se lit dans ces lignes : « J'ai la vérole ! enfin ! la vraie !! pas la méprisable chaude-pisse, pas l'ecclésiastique cristalline, pas les bourgeoises crêtes de coq, ou les légumineux choux-fleurs, non, non, la grande vérole, celle dont est mort François Ier... Et j'en suis fier morbleu et je méprise par-dessus tout les bourgeois. Alléluia ! j'ai la vérole, par conséquent, je n'ai plus peur de l'attraper... ». (Lettre à Robert Pinchon, le 2 mars 1877). Repris dans : MAUPASSANT Guy de, *Correspondance*, vol.1, en 3 vol., SUFFEL Jacques (éd.), Evreux, Le Cercle du bibliophile, 1973, p.117.

<sup>437</sup> Il faudra attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour que le mal syphilitique perde sa réputation de « maladie honteuse » dans le domaine de la médecine, sous l'impulsion de Philippe Ricord et d'Alfred Fournier. Voir : LEFÈVRE Thierry, « Syphilis et automédication au tournant du siècle », in *Revue d'histoire et de la pharmacie*, vol. 83, *Médicaments et pharmaciens*, numéro supplémentaire 306, 1995, p. 44. Or, dans l'imaginaire collectif, le regard traditionnel sur la réputation de cette maladie est beaucoup plus tenace et persiste au cours du siècle suivant.

<sup>438</sup> HAYDEN Debora, « Guy de Maupassant and Friedrich Nietzsche. A Comparison of Two Cases of 19<sup>th</sup> Century General Paresis », in *Neurological disorders in Famous Artists. Frontiers of Neurology and Neuroscience*, vol.19, BOGOUSLAVSKY J., BOLLER F. (ed.), Basel, Karger, 2005, p. 10.

<sup>439</sup> ROUDINESCO Elisabeth, *La Bataille de cent ans. Histoire de la psychanalyse en France, 1885-1939*, vol. I, Paris, Ramsay/Seuil, 1986, p.46. Cabanès apporte une explication supplémentaire sur la prise de position de Maupassant en suggérant qu'elle s'inscrit dans ce même esprit dont la *Correspondance* de Flaubert témoigne au milieu du siècle : « [...] l'on pouvait écrire de la vérole, avec alacrité, qu'il s'agissait d'une expérience nécessaire à toute véritable éducation sentimentale, qu'il y avait quelque gloire à affronter les périls et à en triompher ». Voir : CABANÈS Jean-Louis, « Invention(s) de la syphilis », in *Romantisme*, vol. 26, n° 94, 1996, p. 91.

Ainsi, depuis 1884-1885, la littérature voit l'expansion du thème de la syphilis dans deux sous-genres, le roman militaire et le roman sur la prostitution. S'opposant à la conception noire de la maladie imposée par le discours médical, on voit s'imposer, dans la fiction littéraire réaliste-naturaliste, « un style héroï-comique » face au mal vénérien qui s'allégorise et se métaphorise<sup>440</sup>. C'est le cas de « Boule de suif » où le sujet en question est traité sur le mode héroï-comique. En employant des termes détournés, les voyageurs parlent d'une affaire particulière de l'héroïsme patriotique : « On parla même en termes voilés de cette Anglaise de grande famille qui s'était laissé inoculer une horrible et contagieuse maladie pour la transmettre à Bonaparte, sauvé miraculeusement par une faiblesse subite, à l'heure du rendez-vous fatal » (I, 112).

En ce qui concerne la technique « naturaliste » qui établit le rapport entre l'aspect extérieur des personnages et leur tempérament d'un côté, et la correspondance entre l'espèce sociale et son essence physiologique, de l'autre, Maupassant s'en sert pour mettre en question les normes sociales et subvertir le savoir établi plutôt que de pratiquer des méthodes scientifiques dans sa fiction littéraire : « [L]a mise en rapport du biologique et du social débouche [...] sur une critique constante du normatif, soumis à l'emprise de la doxa », comme le soutient Cabanès<sup>441</sup>. Prenons en guise d'exemple les stéréotypes nationaux qui sont mis en application dans les textes littéraires de Maupassant. Le développement de l'intrigue et de nombreuses (re)accentuations incitent le lecteur à constamment repenser les propos du narrateur et des personnages tenus au cours de l'intrigue, comme le note Christopher Lloyd : « [C]es premières observations ne donnent qu'une impression partielle et partielle de la fonction jouée par les stéréotypes nationaux dans l'œuvre de Maupassant<sup>442</sup> ». Ainsi, dans « Boule de suif », le narrateur parle de « la haine de l'Étranger » et l'esprit xénophobe semble confirmé par l'aspect dépréciatif des descriptions des guerriers teutons. Dans deux nouvelles, « Boule de suif » et « Mademoiselle Fifi », il s'agit de deux types de portrait physique de militaires prussiens dont l'un décrit un spécimen efféminé et grotesque, représentée par deux

---

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 91-92.

<sup>441</sup> CABANÈS Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-189)*, vol. 2, *op.cit.*, p. 553. Selon Cabanès, c'est dans le récit « Le vagabond » que la dénonciation du normatif et de la normalité trouve l'expression la plus forte (*Ibid.*, note 150.)

<sup>442</sup> LLOYD Christopher, « Maupassant et les stéréotypes nationaux », in *Dix-neuf-vingt. Revue de littérature moderne*, oct. 1998, p.11.

officiers, le commandant prussien de la garnison de Tôtes ( « un grand jeune homme excessivement mince et blond, serré dans son uniforme comme une fille en son corset » (I, 66)) et Mlle Fifi (« un tout petit blondin», dont le « surnom lui venait de sa tournure coquette, de sa taille fine qu'on aurait dit tenue en un corset, de sa figure pâle où sa naissante moustache apparaissait à peine » (I, 386 )). L'autre présente un spécimen animalisé, petit ou grand, mais excessivement viril et barbu : « Le major était un géant, large d'épaules, orné d'une longue barbe en éventail formant nappe sur sa poitrine; et toute sa grande personne solennelle éveillait l'idée d'un paon militaire, un paon qui aurait porté sa queue déployée à son menton.» (I, 385-6), « Le capitaine, un petit rougeaud à gros ventre, sanglé de force, portait presque ras son poil ardent, dont les fils de feu auraient fait croire, quand ils se trouvaient sous certains reflets, sa figure frottée de phosphore » (I, 386)). Malgré l'emploi des traits stéréotypés convenus, le portrait de l'occupant qui se construit dans « Boule de suif » au cours du déroulement de l'histoire, conformément à l'image courante d'ailleurs, est loin d'être univoque puisqu'elle aboutit, à la fin de lecture, à une image plus nuancée. C'est dans la ville provinciale de Tôtes, où ils sont pris en otages, que les voyageurs français découvrent avec étonnement l'air plutôt bienveillant, gentil et paisible des occupants, qui sont chargés de tâches ménagères de la routine quotidienne dans le foyer des habitants de la ville. C'est ainsi que l'ironie du romancier démontre l'étroitesse des idées reçues, les vérités toutes faites et les contrevérités socioculturelles sur l'étranger<sup>443</sup>. Bien que l'écrivain n'abolisse pas des barrières nationales, le procédé de stéréotypage auquel il a recours, montre « sa conscience ironique des vérités et des contrevérités socioculturelles », comme le résume Lloyd<sup>444</sup>.

Dans cette tendance marquée à l'attitude critique, on peut probablement situer le rejet par Maupassant de l'idée de l'écrivain revêtu en blouse de l'homme de science. Il s'en prend avec vigueur aux prétentions savantes et aux ambitions de Zola d'appliquer des

---

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 23. Comme le remarque Lloyd, Maupassant est obligé à obéir à certaines exigences de l'industrie journalistique, ce qui le contraint de recourir aux lieux communs ancrés dans l'imaginaire collectif.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 23.



méthodes scientifiques à l'œuvre littéraire<sup>445</sup>. Bien que des métaphores médicales figurent dans son œuvre, Maupassant n'assume pas le rôle de romancier-chirurgien. Si les articles de critique littéraire des écrivains naturalistes tracent le portrait de l'écrivain anatomiste en témoignant ainsi de l'influence des Goncourt et suivant les théories de Zola, les chroniques de Maupassant présentent cependant une exception, comme l'observe Cabanès<sup>446</sup>. Maupassant ne se livre pas à la méthode expérimentale ni au travail sur de vastes dossiers préparatoires ni au recours au document humain ni à l'objectivité méthodique; « [p]rocedural uniformity, objectivity et scientific remove are not characteristic of Maupassant's writing<sup>447</sup> ». Alors que l'autorité de la science médicale se justifie dans le naturalisme zolien par la clinique du regard, par les données d'observation et par l'objectivité rationnelle, la posture critique de Maupassant provient du fait que celui-ci est conscient des limites sensorielles de l'homme et des compétences limitées de la science dans cette sphère, ce qu'il ne manque jamais de souligner dans ses chroniques et qui se lit encore dans ses écrits littéraires<sup>448</sup>.

En s'éloignant du scientisme positiviste, Maupassant s'attache à explorer la psychologie humaine, les limites du psychisme humain, la sphère de l'irrationnel et de l'inconscient. Bayard met en évidence l'inscription de fragments d'une « pré-théorie<sup>449</sup> » du psychisme dans l'œuvre de Maupassant en notant que « *la théorie est partie prenante de l'interrogation sur sa folie*<sup>450</sup> ». Sans être une écriture théorique (à proprement parler)

---

<sup>445</sup> Maupassant se moque des prétentions savantes du maître du naturalisme français qui emprunte aux sciences l'idée positiviste et à la médecine la méthode expérimentale. C'est bien avant de se joindre au groupe de Médan que Maupassant s'exclame dans une lettre à Flaubert : « Que dites-vous de Zola? Moi, je le trouve absolument fou. [...] Avez-vous lu son article sur Hugo? Son article sur les poètes contemporains et sa brochure *La République et la Littérature*. "La République sera naturaliste ou elle ne sera pas". - "Je ne suis qu'un savant" (Rien que cela! Quelle modestie). - "L'enquête sociale." - Le document humain [...] Je ne suis qu'un savant! ... Cela est pyramidal... Et on ne rit pas ». Voir : MAUPASSANT Guy de, Lettre à Flaubert en date du 24 avril 1879, in *CEC*, op.cit., p.267.

<sup>446</sup> CABANÈS Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, vol. 1, op.cit., p. 166.

<sup>447</sup> GREGORIO Laurence A., *Maupassant's Fiction and the Darwinian View of Life*, op.cit. p.39.

<sup>448</sup> La limite de la sphère sensorielle est mise en relief dans les paroles du narrateur-protagoniste du récit « Un Fou » : « Sans oreille, devinerait-on la musique ? Non. Eh bien ! nous sommes entourés de choses que nous ne soupçonnerons jamais, parce que les organes nous manquent qui nous les révéleraient. Le magnétisme est de celles-là peut-être » (CN, I, 150).

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 215 (souligné dans le texte). Or, les concepts de la psychanalyse sont implicites dans ses textes, et on n'y trouve pas de conceptualisation du psychisme non plus : « Maupassant n'est pas *in abstracto* un précurseur de Freud ». Voir : BAYARD Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, op.cit., p. 225.

sur le psychisme, la fiction de Maupassant contient de la théorie<sup>451</sup>. Bayard met en lumière la façon dont les thèmes du psychisme interviennent dans l'œuvre de Maupassant, à travers l'écriture<sup>452</sup>.

L'ensemble de ces traits démontre à l'évidence le profil d'artiste différent de celui de l'écrivain en médecin, ce qui accentue une fois de plus la distance entre le réalisme de Maupassant et celui de Zola<sup>453</sup>.

## 5. Au croisement des courants artistiques

Contrairement à la plupart des auteurs ses contemporains, Maupassant n'a pas laissé d'ouvrages théoriques permettant de nettement situer son art d'écriture par rapport à un courant artistique précis. La seule réflexion sur l'art littéraire est le texte publié en tant que « Préface » du roman *Pierre et Jean* où l'écrivain s'exprime sur le sujet. Il y formule les principaux points de son esthétique en proposant sa version personnelle du réalisme dans la littérature et en esquissant le travail complexe de l'homme de lettres qui découle de sa mission d'artiste observateur. Nous nous proposons dans les prochaines pages de mettre en relief quelques aspects particuliers de l'art d'écrire du romancier en nous appuyant sur les réflexions de chercheurs qui démontrent justement l'impossibilité de penser la fiction maupassantienne uniquement en termes d'esthétique réaliste-naturaliste.

### *Le regard naturaliste en sociologue*

Malgré la séparation avec le camp naturaliste et l'éloignement des principes esthétiques zoliens, Maupassant ne rejette pas pour autant tout en bloc et n'échappe pas à

---

<sup>451</sup> Comme le soutient Bayard, il s'agit plutôt d'un pressentiment de la théorie de la psychanalyse, autrement dit « une *pré-théorie* ». (*Ibid.*, p.224). Cette pré-théorie, imaginable, de l'inconscient chez Maupassant se diffère de la théorie de la psychanalyse élaborée par Freud dans son œuvre théorique; « l'univers de Maupassant commence là où se termine celui de Freud ». (*Ibid.*, p. 113).

<sup>452</sup> C'est la manière, « non théorisée, mais effectuée par écrit », dont Maupassant pense le monde psychique. (*Ibid.*, p. 54).

<sup>453</sup> L'influence qu'exercent les idées scientifiques sur l'œuvre de Zola, et le rôle assumé par l'écrivain-médecin dans le concept naturaliste zolien sont largement étudiés. Voici ce que dit Cabanès sur ce point : « [C]'est dans l'œuvre critique de Zola que se développe l'image de l'écrivain-médecin. » (p. 168) ; « l'inscription du savoir médical [dans les écrits littéraires] suscite constamment chez Zola une virtuosité narratrice » ; « Zola est le seul, parmi les écrivains dits réalistes ou naturalistes, à espérer une transformation du monde sous l'effet bienfaisant du pouvoir médical. » (p.175). Voir : CABANÈS, Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, vol. 1, *op.cit.*

l'influence du concept naturaliste dont de nombreux éléments marquants se manifestent dans ses écrits littéraires à divers niveaux. Tel est le choix de sujets comme celui dans les histoires de prostituées, qui provient « d'un désir, inhérent à la définition du naturalisme, de ne rien dissimuler de ce qui constitue la réalité, en beau comme en laid<sup>454</sup> ». Selon Wolter, le rapprochement entre deux conceptions du réalisme naturaliste, zolienne et maupassantienne, réside dans l'aspect de nouveauté. Dans cette perspective, la distance que Maupassant prend par rapport aux thèmes naturalistes en tournant son regard vers l'exploration du psychisme, de la folie, de l'étrange, du surnaturel, ne se voit pas comme l'abandon du naturalisme zolien mais, en revanche, comme une forme plus avancée du naturalisme « that builds on the initial physiological phase », ou comme une révision du naturalisme qui est conforme au concept propre à l'écrivain : « rather than considering this a rupture, it only stands to reason that naturalism would give way to psychology in literature, as it marks a logical shift in focus from the science of the body to the science of the mind. Once the factors of heredity, environment, and society had been sufficiently explored as literary topics, there would be room and opportunity for writers to delve deeper into the minds of their subjects<sup>455</sup> ». Mettant en relief l'importance d'innovation du romancier en matière de l'introduction du psychisme dans la fiction littéraire, Bayard va plus loin, au point de se demander : « La science de l'inconscient n'aurait-elle pas pris un tour différent si Maupassant avait été amené à développer davantage ses intuitions [...] avant que la théorie freudienne ne viennent définitivement, et avec l'éclat éblouissant que l'on sait, imposer son paradigme?<sup>456</sup> ».

C'est surtout l'exploration des mœurs et des problématiques de la vie socioculturelle qui est l'une des caractéristiques les plus marquantes de son œuvre et de la littérature réaliste-naturaliste. Comme le note Kelly Basilio, « [l]es romanciers - et conteurs - réalistes du XIX<sup>ième</sup> siècle ont peut-être les seuls vrais sociologues de leur temps. L'extrême exigence de leur art de l'exactitude les prédisposait sans doute plus que d'autres à l'acuité de la saisie, les dotant d'antennes propres à détecter ce qui au commun

---

<sup>454</sup> FORESTIER Louis, *Boule de suif et La Maison Tellier de Guy de Maupassant. (Essai et dossier)*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », n° 45, 1995, p.38.

<sup>455</sup> WOLTER Jennifer Kristen, *The Medan Matrix : Huysmans and Maupassant following Zola's Model of Naturalism*, *op.cit.*, p. 4-5.

<sup>456</sup> BAYARD Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, *op.cit.*, p. 12.

des contemporains était encore insensible<sup>457</sup> ». Comme il est observé dans de nombreuses études critiques, la production littéraire de Maupassant est une œuvre à caractère documentaire sur divers aspects de la réalité de son époque. En s'engageant, dans la veine naturaliste, à révéler « ce qu'est véritablement l'homme contemporain<sup>458</sup> », le romancier donne à voir dans ses textes littéraires certaines facettes de la société française à travers les faits de la vie quotidienne, les mœurs et habitudes de ses contemporains.

Tel est le thème du voyage qui est bien prononcé dans « Boule de suif ». Loin d'être un choix de hasard, le motif de la route comme ligne narrative est à situer dans le cadre historique. Divers aspects du champ de voyage trouvent une expression fréquente sur la scène littéraire à cette époque, car le XIX<sup>e</sup> siècle, surtout sa deuxième moitié, est marqué par le mouvement et le dynamisme. En tant que nouveauté socioculturelle, la mobilité des gens se manifeste sous différentes formes, que ce soit la migration de la population rurale vers les centres urbains<sup>459</sup> ou bien les voyages qui se diversifient et s'intensifient tout au cours du siècle<sup>460</sup>. On ne s'étonne donc pas que l'itinéraire en tant que motif d'intrigue résonne dans de nombreux écrits littéraires de l'époque, surtout chez les romanciers réalistes-naturalistes<sup>461</sup>. Quant à Maupassant, il s'attache, dans ses textes littéraires, à décrire avec précision des trajets et des loisirs des Français issus de différents groupes sociaux. Ainsi, on voit renaître sous nos yeux les traversées maritimes, les vacances des nouveaux riches dans les villes d'eaux, les dimanches de petits bourgeois aux environs de Paris, les promenades des amoureux au bord de la Seine, la mode des pique-niques et des balades en yoles, qui attirent aussi bien des hommes que des femmes, des bourgeois et des ouvriers.

---

<sup>457</sup> BASILIO Kelly, « Maupassant au cinéma. À propos de l'adaptation de *Pierre et Jean* par Luis Buñuel », in *Excavatio*, vol. XII, 1999, p. 170.

<sup>458</sup> MAUPASSANT Guy de, Préface « Le roman », *Pierre et Jean*, *op.cit.*, p. 22.

<sup>459</sup> Les années 1880 voient une deuxième vague de l'exode rural. Voir sur ce point : FARCY Jean Claude et FAURE Alain, *La Mobilité d'une génération de Français : Recherche sur les migrations et les déménagements vers et dans Paris à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. 151, Les Cahiers de l'INED, Paris, Institut national d'études démographiques (INED), 2003.

<sup>460</sup> Pour plus d'informations sur ce sujet voir : DUFFY Larry, *Le Grand Transit Moderne : Mobility, Modernity and French naturalist fiction*, *op.cit.*; VENAYRE Sylvain, *Panorama du voyage (1780-1920). Mots, figures, pratiques*, Paris, Les Belles Lettres, « Histoire », 2012 ; ROCHE Daniel, *Humeurs vagabondes, De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003.

<sup>461</sup> DUFFY Larry, *Le Grand Transit Moderne: Mobility, Modernity and French naturalist fiction*, *op.cit.*

L'aspect documentaire de l'œuvre du romancier favorise l'analyse de type culturel, telle qu'entreprend Anne Marmot Raim qui s'engage à repérer et déchiffrer dans les écrits littéraires de Maupassant les unités textuelles chargées d'information culturelle renvoyant aux mœurs et pratiques collectives, propres à la société française du deuxième versant du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>462</sup>. Ainsi, chaque type de voiture et d'attelage a une fonction sociale spécifique et distincte<sup>463</sup>, ce dont témoigne la fiction de Maupassant. Les unités narratives de la description de la voiture signalent au lecteur la classe sociale, la capacité financière et même le caractère du propriétaire<sup>464</sup>. Quant à la diligence, cette grande voiture de voyage divisée en compartiments est chargée, à l'époque, de transporter des voyageurs à grande distance, comme c'est le cas dans « Boule de suif ». La diligence n'offre guère de confort à l'époque; de là les détails de la course pénible de la voiture qui fraye son passage à travers les espaces normands enneigés. Le tableau est doté d'une grande dose de réalisme décrivant les difficultés rencontrées par les voyageurs pendant le parcours : froid hivernal, route cahoteuse, chevaux peu résistants.

Jean Pierrot met en relief un rôle particulier des déplacements physiques et souligne la diversité de différents moyens de locomotion et l'ampleur de leur présence dans les écrits du romancier<sup>465</sup>. L'intrusion massive de moyens de locomotion variés dans les textes littéraires de Maupassant témoigne du progrès technique et industriel de l'époque. Le siècle finissant est marqué par la mobilité des gens et par l'accélération du rythme de déplacement; il en résulte l'évolution des formes de la sociabilité. En mettant les personnages dans le cadre du voyage, les textes littéraires de Maupassant témoignent des changements qui se produisent dans les rapports humains. Le voyage dans le transport public implique de nouvelles formes de relations entre les gens, ce qui est associé au partage commun de l'espace public. Les nouvelles pratiques culturelles impliquent un nouveau type de rencontres transgressant les frontières sociales. C'est ce qui se produit

---

<sup>462</sup> MARMOT RAIM Anne, *La communication non-verbale chez Maupassant*, Paris, A.-G. Nizet, 1986. Dans son étude, Raim s'appuie sur la théorie des indices narratifs élaborée par Roland Barthes. Sur ce point voir : BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Analyse structurale du récit*, *Communications*, n° 8, « Points », 1966.

<sup>463</sup> MARMOT RAIM Anne, *La communication non-verbale chez Maupassant*, *op. cit.*, p. 37-38.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>465</sup> PIERROT Jean, « Espace et mouvement », in *Flaubert et Maupassant. Ecrivains normands*, BAILBÉ Joseph-Marc et PIERROT Jean (éd.), p.167-196, 181-84, *op.cit.*

dans « Boule de suif » où les voyageurs de presque toutes les couches sociales (sauf les ouvriers) se retrouvent dans la diligence.

Ainsi, le tableau de l'époque contemporaine peint par l'écrivain fait surgir une réalité bien palpable dans toute sa diversité, à travers les détails de la mode féminine, les types de voitures, les bruits de la rue, les bibelots, la vie quotidienne, le passe-temps et les prédilections des Français, bref tout ce qui nous aide aujourd'hui à reconstituer la vie socioculturelle de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle.

La technique descriptive à laquelle recourt Maupassant pour peindre ses personnages manifeste aussi le rapprochement entre son esthétique et l'héritage naturaliste. Conformément au concept naturaliste établissant la correspondance entre le physionomique et le moral, l'écrivain observe ses modèles de l'extérieur, dans leur milieu, en dégagant dans leur physique, leur gestuelle et leur tenue vestimentaire les traits les plus essentiels qui en caractérisent la personnalité et distinguent ce personnage de tous les autres. Le romancier fait surgir ses héros fictionnels à coups de détails caractéristiques, de petites touches, exactes et frappantes, qui en décrivent les actions, les gestes, la posture, le timbre de la voix, bref toute une diversité d'aspects extérieurs qui servent à caractériser l'intérieur. Soigneusement sélectionnés par l'écrivain, ces détails allient l'apparence physique au moral. L'importance de ces éléments tient à ce qu'ils dépassent des données explicites du textuel et trahissent les goûts, les mœurs, les normes de comportement propres à l'état de société à l'époque en question. Marmot Raim montre que les éléments narratifs comme le titre du journal, les vêtements ou bien l'arome du parfum deviennent dans les textes de Maupassant porteurs de valeur indicielle<sup>466</sup> et jouent un rôle à la fois informatif et sémiologique<sup>467</sup>.

Le regard du sociologue que Maupassant porte sur la société permet à Daniel Grojnowski de faire l'analyse d'un extrait dans « Boule de suif » décrivant la distribution

---

<sup>466</sup> Ici dans le sens barthésien du terme. Les indices ("proprement dits", selon la théorie de Barthes) agissent au sein du récit en tant que porteurs de signification. Bien que leur sens ne soit pas immédiatement perceptible et qu'ils ne fassent pas avancer l'intrigue, les indices de ce type viennent étoffer le texte; leur décodage par le lecteur est important pour la compréhension du récit dans toute sa profondeur. Voir : BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, n° 8, vol. 8, 1966, p. 1-27.

<sup>467</sup> MARMOT RAIM Anne, *La communication non-verbale chez Maupassant*, op.cit.

de places dans la diligence<sup>468</sup>. Il se lit dans le passage concerné des changements qui se produisent dans l'organisation structurelle de la société française à cette fin de siècle. Ainsi, l'attribution de la meilleure place au fond dans la voiture au couple Loiseau, « des marchands de vins en gros », ne repose pas sur le hasard. En revanche, cela traduit l'importance de plus en plus grandissante de la moyenne bourgeoisie qui connaît à cette époque une croissance rapide. Succédant à l'ancien ordre, l'ordre bourgeois entraîne le regroupement de la société et la redistribution du capital, ce qui menace les privilèges de la classe de la noblesse. Dans ces conditions, l'aristocratie de naissance ne possède guère de perspectives pour l'avenir et se trouve en état de déclin en cédant sa suprématie dans la société à cette nouvelle aristocratie, celle de l'argent. Dans cette optique, on peut comprendre pourquoi les meilleures places dans la diligence ne sont pas accordées au couple noble des de Bréville. Cédant la primauté aux couples Loiseau et Carré-Lamadon, le comte et la comtesse de Bréville sont relégués près de deux religieuses. La démarche narrative présentant le voisinage de deux classes, noblesse et ecclésiastiques, consiste à traduire l'union de deux piliers de la société monarchique de jadis.

Selon certains chercheurs, l'idéologie naturaliste se manifeste également dans le regard critique que le romancier porte sur ses personnages, et aussi dans le caractère engagé de son œuvre où il traite des enjeux sociaux de son époque contemporaine. Ainsi, Uwe Dethloff soutient que la fiction de Maupassant reproduit un tableau social proche des réalités du système institutionnel du siècle passé, dans lequel s'opère l'évolution des rapports entre deux sexes<sup>469</sup>. En adoptant une perspective double, dont l'une littéraire au niveau de la narration, et l'autre sociohistorique hors-texte, Dethloff examine la répartition des rôles sociaux qu'ont l'homme et la femme, réels et fictifs, au sein de l'univers conjugal, et observe que le « démantèlement littéraire du patriarcalisme bourgeois » se manifeste vers la fin de la production littéraire du romancier. D'après Dethloff, c'est la façon dont se traduit, dans l'univers littéraire de Maupassant, le double processus de changements qui a lieu dans la sphère de relations entre les deux sexes en

---

<sup>468</sup>Pour l'analyse détaillée de la disposition des voyageurs dans la diligence, voir : GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, « Lettres supérieures », 2000, p.105-06.

<sup>469</sup> DETHLOFF Uwe, « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant », in *Maupassant et l'écriture. Actes du colloque du Fécamp*, FORESTIER Louis (éd.) [Actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 mai 1993], Paris, Nathan, 1993, p. 119.

impliquant la prise de conscience par la femme française et le détronement du patriarche, l'homme, de sa position traditionnelle supérieure dans les rapports avec la femme<sup>470</sup>.

Grâce à l'approche réaliste-naturaliste, l'œuvre de Maupassant favorise une enquête analytique de type historique et culturelle qui envisage « une conception de l'œuvre littéraire comme "expression" de la "vision de monde" d'une subjectivité, individuelle ou collective<sup>471</sup> ». Revenons aux personnages des militaires prussiens dont la représentation est révélatrice du contexte sociohistorique et culturel, comme le montre Lloyd<sup>472</sup>. Ce groupe de personnages frappe toujours par une drôlerie exemplaire et une exagération outrancière jusqu'à la xénophobie. Dans la façon dont les uhlands teutons sont représentés chez Maupassant se transcrit la méfiance de l'étranger, ce qui « provient sans doute de l'idéologie dominante de l'époque, du revanchisme et d'une tentative d'affirmer l'identité et l'intégrité nationales après l'humiliation de 1870-1871<sup>473</sup> ». Par exemple, les traits cruels et ridicules dont est investi l'un des officiers prussiens, celui le plus sadique, pervers et appelé « Mademoiselle Fifi », sont adéquats à l'image de l'envahisseur allemand que l'opinion publique de la société française se fait depuis longtemps et se fera dans de longues années à venir. D'ailleurs, tous les personnages des étrangers sont concernés. Souvent animalisés conformément à l'optique nationaliste, ceux-ci sont décrits soit comme menaçants, tragi-comiques ou bien ridicules. Tel est le cas des personnages des Anglaises et des Allemands qui « ont trop souvent l'air de sortir, à quelques modifications près, du Dictionnaire des idées reçues<sup>474</sup> ». Mais par delà les idées reçues auxquelles Maupassant a recours dans les descriptions des personnages, la signification explicite des commentaires du narrateur est *a priori* précaire et ambiguë; l'incertitude se glisse constamment dans ces portraits.

---

<sup>470</sup> Cette interprétation coïncide avec l'observation faite par Mary Donaldson-Evans explorant le schéma de la dépossession du personnage masculin dans l'intégralité de l'œuvre de Maupassant. Voir : DONALDSON-EVANS Mary, *A woman's revenge : the chronology of dispossession in Maupassant's fiction*. Lexington, Ky., French Forum, 1986.

<sup>471</sup> AMOSSY Ruth et MAINGUENEAU Dominique (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, *op.cit.*, p. 17.

<sup>472</sup> LLOYD Christopher, « Maupassant et les stéréotypes nationaux », in *Dix neuf vingt revue de littérature moderne*, *op.cit.*, p. 9-24.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 22.



### *L'esthétique maupassantienne : profil à facettes multiples*

Malgré les liens évidents avec l'idéologie naturaliste, l'œuvre littéraire de Maupassant refuse les postulats du code naturaliste. Rappelons que le romancier s'abstient des étiquettes des doctrines et des écoles littéraires et résiste à maintes reprises à être associé avec le courant naturaliste. Or, il faudra tout un siècle pour que les revendications du romancier soient finalement entendues par les critiques, bien qu'à titre posthume. Au fur et à mesure que l'intérêt des spécialistes s'intensifie pour les textes littéraires de Maupassant dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle après une période d'un relatif oubli<sup>475</sup>, on commence à redécouvrir le patrimoine du romancier, y compris ses articles de critique littéraire et les textes théoriques qui sont peu nombreux. Il en résulte un point de vue nuancé que les chercheurs posent sur l'esthétique de l'œuvre de Maupassant. On commence à retrouver et à analyser les aspects par lesquels ses textes littéraires, associés depuis longtemps à la tradition naturaliste, s'en démarquent. Voici quelques opinions qui se sont fait jour à ce propos.

Selon Forestier, Maupassant « se distancie plus du mouvement de Zola que de Flaubert. Il ne veut garder que la religion du regard servi par le mot juste<sup>476</sup> ». Le style d'écriture de Maupassant s'éloigne de celui des écrivains naturalistes : « des débordements du style naturaliste d'un Huysmans, et [d]es mignardises du style artiste pratiqué par Goncourt<sup>477</sup> ». Pierre Cogny souligne, de sa part, l'aspect classique de l'écriture de Maupassant : il « est, du fond, classique, comme l'était son maître Flaubert<sup>478</sup> » et rend hommage au romancier pour avoir obtenu « comme les classiques, l'illusion de la vérité, par la parfaite simplicité du style, fait rare dans l'école naturaliste<sup>479</sup> ». Ce point de vue est partagé par Forestier : « Maupassant prône les vertus du style simple, dénué d'ornements inutiles et artificiels : il prend le parti du classicisme contre un certain maniérisme<sup>480</sup> ». Jacques Robichez y ajoute que « son naturalisme est

---

<sup>475</sup> Louis Forestier parle d'« un absurde dédain général pour l'ensemble de l'œuvre de Maupassant, affiché par certains intellectuels entre 1930 et 1970 ». Voir : FORESTIER Louis, *Boule de suif et La Maison Tellier de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 134.

<sup>476</sup> FORESTIER Louis, « Introduction », MAUPASSANT Guy de, *CN*, op.cit., p. XVII.

<sup>477</sup> FORESTIER Louis, *Boule de suif et La Maison Tellier de Guy de Maupassant*, op.cit., p.136.

<sup>478</sup> COGNYPierre, *Le Naturalisme*, op.cit., p. 91.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>480</sup> FORESTIER Louis, *Boule de suif et La Maison Tellier de Guy de Maupassant*, op.cit., p. 137.

un naturalisme épuré dont on a très vite senti qu'il tendait vers le classicisme<sup>481</sup> ». Knud Togeby souligne l'aspect éloquent et précis du style d'écriture de Maupassant. En qualifiant l'écrivain de « classique du conte », Togeby note que l'aspect formel du classicisme se manifeste dans le genre même du récit court<sup>482</sup>. Selon Pierre-Georges Castex, l'écriture de Maupassant presse le symbolisme : « J'affirme que, même avec le recul du temps, aucun poète, aucun écrivain, aucun critique de métier, n'a mieux que lui, compris et expliqué l'esthétique symboliste<sup>483</sup> ».

Pour ce qui est de la décadence dont les traits apparaissent dans les écrits littéraires de Maupassant, comment ne pas penser au titre éloquent de l'étude de Cogny, « Maupassant, écrivain de la décadence? », qui démontre l'incertitude sur ce sujet. Non seulement Maupassant est « plus ou moins un précurseur » de la décadence (« Maupassant "décadait" avant la reconnaissance officielle des décadents ») mais ses écrits sont hantés au fil des années des éléments considérés comme décadents : « affinement d'appétits, de sensations, névrose, hystérie, hypnotisme, morphinomanie, schopenhauerisme, rapports au modernisme, impassibilité, réalisme, hostilité aux bourgeois, travail sur l'écriture plus ou moins formulé, etc...<sup>484</sup> ». Bien que dans certains écrits, la vision de Maupassant soit « très voisine de celle des Décadents », l'écart se manifeste entre l'écriture maupassantienne et celle de la décadence, comme le note Cogny : Maupassant « tout près [d'eux] et à distance<sup>485</sup> ».

De nombreuses études ont révélé dans les textes de Maupassant des traits caractéristiques de l'esthétique impressionniste. Le romancier « manifeste sa sympathie pour l'impressionnisme<sup>486</sup> », et son regard « est celui d'un contemporain des Impressionnistes », comme le note Forestier en comparant les descriptions de la nature

---

<sup>481</sup> ROBICHEZ Jacques, *XIX<sup>e</sup> siècle français : le siècle romantique*, Paris, Seghers, 1962, p. 189-190.

<sup>482</sup> TOGEBY Knud, *L'Œuvre de Maupassant*, Copenhagen, Danish Science Press/ Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 26.

<sup>483</sup> CASTEX Pierre-Georges, « Actualité de Maupassant », in *Le Bel-Ami, Bulletin de l'Association des amis de Maupassant*, n° 3-4, mars-avril 1955, p. 2-10.

<sup>484</sup> COGNY Pierre, « Maupassant, écrivain de la décadence? », in *Flaubert et Maupassant : écrivains normands*, BAILBÉ Joseph-Marc et PIERROT Jean (éd.), *op.cit.*, p. 197-205, 199-200.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>486</sup> FORESTIER Louis, Préface « Maupassant ou le jeu des masques », MAUPASSANT Guy de, *Boule de suif, La Maison Tellier* suivi de *Madame Baptiste* et de *Le Port*, *op.cit.*, p. 16.

chez Maupassant avec des tableaux de Renoir<sup>487</sup>. John Raymond Dugan parle de « impressionistic treatment » des scènes de la nature<sup>488</sup>, approche qui « may be found on numerous occasions in the introductory passage of a short story<sup>489</sup> ». La qualité poétique de certaines descriptions impressionnistes chez Maupassant est exceptionnelle, ce qui « set it apart from what can strictly be called réalisme<sup>490</sup> ».

En résumant tant de tentatives de déterminer l'affiliation littéraire de l'œuvre de Maupassant à un tel ou tel courant, Cogny souligne tout de même l'influence de Flaubert : « Maupassant ne pouvait être ouvertement ni réaliste, ni naturaliste, ni décadent, ni symboliste, du fait qu'il était inconditionnellement – j'allais dire maladivement – Flaubertiste<sup>491</sup> ». De sa part, Alexandra Viorica Dulău note : « Guy de Maupassant a pratiquement subi l'influence de tous les courants principaux de son siècle et même des précédents », en concluant qu'« il ne s'agit pas, dans son cas, d'un simple écrivain réaliste<sup>492</sup> ». Les propos de l'écrivain clarifient bien sa position à lui sur le sujet : « J'arrive à ne plus comprendre la classification qu'on établit entre les Réalistes, les Idéalistes, les Romantiques, les Matérialistes ou les Naturalistes<sup>493</sup> ».

L'œuvre de Maupassant est donc à situer à l'intersection de plusieurs courants littéraires : le réalisme, le naturalisme, le classicisme, l'impressionnisme. Comme l'observe Marianne Bury, les questions théoriques éclaircies par l'écrivain lui-même dans son étude sur le roman et dans quelques chroniques, « nous empêch[ent] de considérer Maupassant comme un écrivain purement réaliste en quête de documents humains, sauf à revoir la définition du réalisme<sup>494</sup> ». Bury parle d'une « conception personnelle du

<sup>487</sup> FORESTIER Louis, « Préface ou Au plaisir des sens », MAUPASSANT Guy de, *La Maison Tellier, Une partie de campagne et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995 [1973], p. 24-25.

<sup>488</sup> DUGAN John Raymond, *Illusion and Reality*, *op.cit.*, p.77.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 82. Dugan explique l'impressionnisme de Maupassant, à un certain degré, par l'influence de Flaubert (*Ibid.*, p. 127)

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>491</sup> COGNY Pierre, « Maupassant, écrivain de la décadence? », in *Flaubert et Maupassant : écrivains normands*, BAILBÉ Joseph-Marc et PIERROT Jean (éd.), *op.cit.*, p. 204-05.

<sup>492</sup> DULAU Alexandra Viorica, « Guy de Maupassant et le XIX<sup>e</sup> siècle », in *Bulletin des amis de Flaubert et de Maupassant*, *op.cit.*, p. 84.

<sup>493</sup> MAUPASSANT Guy de, Lettre-préface pour *Fille de fille* par Jules Guérin, 1883, in *CEC*, *op.cit.*, p. 93.

<sup>494</sup> BURY Marianne, *La Poétique de Maupassant*, *op.cit.*, p. 34.

réalisme » du romancier en la qualifiant de « réalisme individualiste » et d'« illusionnisme<sup>495</sup> ».

## **Chapitre II**

### **Le réalisme illusionniste : reproduire fidèlement l'illusion du monde**

La conception du réalisme de Maupassant s'ouvre à une série de points clés qu'il est nécessaire de préciser en vue de saisir les particularités esthétiques de « Boule de suif ». On portera une attention particulière à la notion de l'« illusionnisme ». L'intérêt particulier de la notion de l'illusionnisme est qu'elle renvoie à la problématique perceptuelle qui est relative à l'écriture de Maupassant, dans la mesure où cette forme du réalisme subjectif est liée à la notion du 'regard' et, en considérant à une échelle plus large, à la sphère de la perception et des sensations comme mode de transmission du sens chez Maupassant. La pertinence de ce questionnement tient également au fait que la notion de 'regard' n'est pas que d'ordre esthétique, tant dans la nouvelle « Boule de suif » que dans les adaptations, comme on le montrera dans l'analyse discursive des récits. Pour ce qui est de l'« illusion », cet aspect de l'écriture maupassantienne n'est pas que d'ordre littéraire. La notion de l'illusion est aussi liée à la problématique du champ du cinéma et, par conséquent, à celle de la transposition à l'écran des textes de Maupassant.

#### **1. Le réalisme subjectif**

Maupassant se distancie résolument de deux courants, tant du réalisme que du naturalisme, qu'il comprend « en bloc sous cette dénomination "Écoles de la vraisemblance"<sup>496</sup> ». Il propose en revanche son propre concept dont il présente les points les plus importants dans l'étude « Le roman », publiée comme préface du roman *Pierre et Jean*<sup>497</sup>. Nommée pour cette raison « La Préface de *Pierre et Jean* », la réflexion sur le

---

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 39, 34, 48 respectivement.

<sup>496</sup> MAUPASSANT Guy de, Chronique « Romans », publiée dans le *Gil Blas* du 26 avril 1882, in *Chroniques*, vol. 2, *op.cit.*, p. 40.

<sup>497</sup> MAUPASSANT Guy de, Préface « Le roman », *Pierre et Jean*, *op.cit.*, p. 13-33.

roman est le seul texte théorique de Maupassant publié en volume de son vivant. La plupart de ses commentaires critiques et développements théoriques sur la littérature apparaissent dans des lettres privées et dans certaines chroniques littéraires rédigées par Maupassant pour les journaux. Ainsi, dans la chronique « Émile Zola », Maupassant formule son point de vue sur l'approche de l'auteur réaliste qui, selon lui, se doit de peindre pour ses lecteurs un tableau aussi proche de la réalité et aussi peu fardé que possible : « [...] on peut tout au plus s'engager à reproduire exactement ce qu'on a vu, tel qu'on l'a vu, à donner les impressions telles qu'on les a senties, selon les facultés de voir et de sentir, selon l'impressionnabilité propre que la nature a mise en nous<sup>498</sup> ». Dans la lettre à Paul Alexis, Maupassant écrit : « La chose vue passe par l'écrivain, elle y prendra sa couleur particulière, sa forme, son élargissement, ses conséquences, suivant la fécondation de son esprit<sup>499</sup> ». Dans ce travail de reproduction du réel, l'accent est mis sur l'importance de l'esprit et de l'imagination de l'auteur, d'où le recours aux termes tels qu'« impressions », « facultés de voir et de sentir », « impressionnabilité propre ».

D'après Maupassant, la vision du monde, présentée par un écrivain dans ses textes littéraires, n'est pas un miroir fidèle du réel. Passé par la subjectivité de l'auteur, ce miroir est donc déformant, dans lequel les images du monde réel se transforment et se recomposent pour rendre plus justement la pensée du créateur. Mettant ainsi en relief la subjectivité du réalisme fictionnel, le romancier se distancie de l'approche naturaliste qui se base sur l'enregistrement objectif, « positiviste », des faits et des choses. Comme l'observe avec justesse Forestier, « [i]l serait vain de se demander si la peinture en est "réaliste"; ce n'est pas le propos de Maupassant<sup>500</sup> », qui « recherche l'effet de réel et la vraisemblance plus que la rigoureuse vérité historique<sup>501</sup> ».

---

<sup>498</sup> MAUPASSANT Guy de, Étude « Émile Zola », in *CEC*, *op.cit.*, p. 82.

<sup>499</sup> MAUPASSANT Guy de, Lettre à Paul Alexis, datée du 17 janvier 1877, in *CEC*, *op.cit.*, p. 224.

<sup>500</sup> FORESTIER Louis, « Introduction », MAUPASSANT Guy de, *CN*, *op.cit.*, p. XLI.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. XXX.

## 2. Faire vrai en donnant l'illusion complète du vrai

Que l'écriture de Maupassant soit saturée d'éléments relevant de la technique réaliste-naturaliste du réel<sup>502</sup> permet de suggérer la lisibilité et la clarté des textes que rien, semble-t-il, ne devrait compromettre. De là vient l'impression – hâtive et trompeuse - de la facilité de lecture de la fiction littéraire de Maupassant. C'est dans les termes suivants que Cogny décrit la phrase maupassantienne : « [...] nette et pure, [elle] est aussi difficile à analyser que celle de Voltaire et d'Anatole France. Les articulations, sujet, verbe, complément, y sont bien, mais le mystère qui préside à leur parfait agencement demeure entier<sup>503</sup> ». De sa part, Marie-Claire Banquart parle de « l'apparente clarté du récit<sup>504</sup> » où la simplicité coïncide avec la contradiction et l'ambiguïté : « Les récits eux-mêmes, [sont] simples dans leur apparence et contradictoires dans leur fond<sup>505</sup> ». Il s'agit d'une écriture qui n'offre pas « la photographie banale de la vie » et dont le créateur « cherche à entretenir chez le lecteur une indispensable confusion<sup>506</sup> ». Dans cet univers, l'incertitude règne, le sens se cache, le lecteur ne trouve pas de précisions ni d'explications. L'indicible est suggéré par le biais des allusions, la vérité est décevante ou introuvable, car elle est fatalement démentie par l'apparence factice des choses. On affaire à un univers opaque, créé par le style clair et limpide.

Si dans la version maupassantienne du réalisme, « le rêve et l'illusion prennent une grande part, malgré ses apparences réalistes<sup>507</sup> », c'est que l'art d'écrire de Maupassant relève de sa vision du monde et de l'existence humaine. Maupassant ne croit pas à la vérité de choses. D'après lui, la vérité de chacun sur le monde est constituée de sa propre illusion : « Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion

---

<sup>502</sup> Observation minutieuse des gens et des choses, accent sur l'extérieur qui traduit l'intérieur, c'est grâce à l'héritage naturaliste que la fiction littéraire de Maupassant est prédestinée, comme le soutient Anne Marmot-Raim, au traitement cinématographique. Voir : MARMOT Raim Anne, *La communication non-verbale chez Maupassant*, op.cit., p. 165. Le langage du cinéma, avec la matérialité explicite des images, des personnages, des objets et des ondes sonores, semble convenir parfaitement pour traduire le patrimoine des écrivains réalistes et naturalistes. Sur ce sujet voir : DONALDSON-EVANS Mary, *Madame Bovary at the movies. Adaptation, Ideology, Context*, op.cit., p. 15-16.

<sup>503</sup> COGNY Pierre, *Le Naturalisme*, op.cit., p. 93.

<sup>504</sup> BANCQUART Marie-Claire, « Maupassant journaliste », in *Flaubert et Maupassant, écrivains normands*, op.cit., p. 163.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>506</sup> BURY Marianne, *La Poétique de Maupassant*, op.cit., p. 246.

<sup>507</sup> FORESTIER Louis, « Introduction », in MAUPASSANT Guy de, *CN*, op.cit., p. XXI.

poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre selon sa nature ». La mission de l'écrivain qui en découle consiste à « reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer<sup>508</sup> ». Il ne s'agit pas, pour un artiste, de reproduire servilement le monde, de dire et d'expliquer, mais de « nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même », parce que « [f]aire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits<sup>509</sup> ». Et encore : « La psychologie doit être *cachée* dans le livre comme elle est *cachée en réalité* sous les faits dans l'existence<sup>510</sup> ». C'est notamment cette notion, « illusion du monde », qui constitue un des points essentiels du concept esthétique de Maupassant. Dans l'univers fictif de Maupassant, le réel n'est qu'une illusion, et la vérité n'est qu'une apparence. Qualifiant le réalisme de Maupassant d'« illusionnisme savant<sup>511</sup> », Bury souligne que cette vision du réalisme n'a « rien de "scientifique" » et se différencie du naturalisme scientifique de Zola notamment par l'éloignement du « scientisme<sup>512</sup> ».

D'après Maupassant, c'est l'effet de vraisemblance qui donne au lecteur « la sensation de la vérité » du monde fictionnel de la littérature<sup>513</sup>. La stratégie illusionniste, art de « production » d'une illusion crédible, le romancier en maîtrise à la perfection, ce qui est noté dans de nombreuses études. C'est déjà au début du XX<sup>e</sup> siècle que Paul Bourget met en relief « *la crédibilité* » comme « un autre pouvoir du romancier », pouvoir que « Maupassant possède à un degré supérieur<sup>514</sup> ». Forestier soutient que la crédibilité, c'est ce que « Maupassant a possédé à un degré inégal<sup>515</sup> ». Ici encore, c'est

---

<sup>508</sup> MAUPASSANT Guy de, Préface « Le Roman », *Pierre et Jean*, *op.cit.*, p. 24.

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 25 (nous soulignons).

<sup>511</sup> BURY Marianne, *La Poétique de Maupassant*, *op.cit.*, p. 34. Il y a lieu de rappeler que le mot « illusionnisme » est proposé par Marianne Bury en 1994 pour décrire la version maupassantienne du réalisme et sera repris, en 1995, par Louis Forestier dans : *Boule de suif* et *La Maison Tellier* de Guy de Maupassant, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1995. Cela ne permet donc pas d'attribuer la primauté à Jennifer K. Wolter qui se propose en tant qu'inventrice du terme relatif à l'écriture de Maupassant : « [...] to my knowledge, no critic has used this expression to define the writing of Maupassant ». Voir : WOLTER Jennifer Kristen, *The Medan Matrix : Huysmans and Maupassant following Zola's Model of Naturalism*, *op.cit.*, p. 4, 257, n14.

<sup>512</sup> BURY Marianne, *La Poétique de Maupassant*, *op.cit.*, p. 34.

<sup>513</sup> MAUPASSANT Guy de, chronique « L'Évolution du roman au XIX<sup>e</sup> siècle », 1889, in *Chroniques*, t. III, *op.cit.*, p. 382.

<sup>514</sup> BOURGET Paul, *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, *op.cit.*, p. 69 (souligné dans le texte).

<sup>515</sup> FORESTIER Louis, *Boule de suif* et *Maison Tellier* de Guy de Maupassant, *op.cit.*, 1995, p. 124.

dans l'art de l'illusion crédible que se crée un lien entre l'écriture de Maupassant et le cinéma sur le plan de représentation de la réalité. « [S]entiment si direct de crédibilité<sup>516</sup> », c'est ce qu'éprouve le spectateur devant des images projetées sur l'écran: « Le film nous donne le sentiment d'assister directement à un spectacle quasi réel<sup>517</sup> ».

### 3. L'incertitude de l'image : entre réalité et illusion

Résistant à la reproduction servile de la réalité au profit de la subjectivité de la reproduction du réel, favorisant la perception visuelle plutôt que la reproduction mimétique, le réalisme illusionniste de Maupassant fait sauter les barrières entre le réel et l'illusion<sup>518</sup>. La question de la frontière entre la vérité et l'apparence est ainsi remise en cause. Dans ses textes littéraires, le romancier cherche à « entretenir chez le lecteur une indispensable confusion<sup>519</sup> ». Cet aspect distinctif de l'univers fictionnel de Maupassant est noté dans plusieurs études. Dans ce royaume d'illusion et de miroirs déformants, ce qui se présente immédiatement à la vue et à la pensée est trompeur, ce qui se voit n'existe pas et ce qui existe ne se voit pas. La présence de l'illusion est constante dans l'œuvre de Maupassant, qu'il s'agisse des contes réalistes relatant des faits divers ou des récits fantastiques : « Everywhere [Maupassant] finds illusion<sup>520</sup> ». Même dans les descriptions paysagères, « tout est perspective en trompe l'œil<sup>521</sup> ». Le lecteur est incité à être vigilant et à réfléchir sur la réalité de choses et sur l'identité de personnages dont le mirage visible est constamment mis en doute. La coopération du couple antithétique réalité-illusion, être-paraître, est mise en avant dans la présentation des personnages féminins,

<sup>516</sup> METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, op.cit., p. 15.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 14. Pour ce qui est de la qualité magique de l'illusion, le cinéma la doit tout d'abord à l'impression de réalité, qualité propre à l'image photographique, autrement dit « effet de réel » étudié par Roland Barthes. L'effet du réel est introduit comme terme et théorisé en tant que concept, appliqué au texte narratif réaliste. Voir : BARTHES Roland, « L'effet de réel », in *Communications*, n° 11, *Recherches sémiologiques : le vraisemblable*, 1968, p. 84-89. Pour sa part, Christian Metz élabore la notion par rapport au domaine du cinéma. Voir : METZ Christian, « L'impression de réalité », in *Essais sur la signification au cinéma*, op.cit., p. 14-24.

<sup>518</sup> En contestant les rapports entre l'objet représenté et son image (être et paraître), la conception de Maupassant se rapproche des sujets complexes qui se trouvent depuis toujours au centre des débats dans le domaine des arts. On fait affaire ici avec la question du passage du réel à sa représentation figurée.

<sup>519</sup> BURY Marianne, *La Poétique de Maupassant*, op.cit., p. 246.

<sup>520</sup> DUGAN John R., *Illusion and Reality*, op.cit., p. 179.

<sup>521</sup> COGNY Pierre, « La Rhétorique trompeuse de la description dans les paysages normands de Maupassant », in *Le Paysage normand*, BAILBÉ Joseph-Marc (éd.), op.cit., p. 160.



car, chez Maupassant, « [l]a femme est d'abord *apparence* : une attitude surprise, des vêtements aperçus, une voix entendue<sup>522</sup> ».

Dans « Boule de suif », le jeu des apparences est exploité à son plein potentiel. Bien que les portraits des personnages soient laconiques, plutôt croquis que portraits, cela n'empêche pas de constater la duplicité de la personnalité des notables. Autant d'indicateurs signalant le masque et les efforts pour le maintenir : prendre l'air, ressemblance, artifice, se faire, montrer, s'efforcer, accentuer. Tout est factice dans cette bonne société où on prend l'air de paraître pour correspondre aux apparences dictées par le code établi. Tel est le comte de Bréville : « vieux gentilhomme de grande tournure, *s'efforçait d'accentuer, par les artifices* de sa toilette, sa *ressemblance* naturelle avec le roi Henri IV » ; « issu de trois générations d'ambassadeurs, et *doué d'un physique de diplomate* » (c'est nous qui soulignons). Le comte étant tiraillé entre deux pôles, la voix de la faim et le statut noble qui oblige, la façon dont il réagit à la proposition généreuse de la prostituée, lui permet de ne pas perdre face : « il se tourna vers la grosse fille intimidée, et, *prenant son grand air* de gentilhomme, il lui dit : "Nous acceptons avec reconnaissance, Madame"<sup>523</sup> ». Se lit dans ces lignes le côté factice du comte qui n'apparaît devant les autres qu'en manifestant son statut noble, bien que l'origine de sa noblesse soit d'origine douteuse. La comtesse de Bréville et Mme Carré-Lamadon maîtrisent elles aussi parfaitement l'art des apparences. Tout indignées qu'elles soient par la présence de la prostituée dans la diligence, celles-ci cèdent aux appels pressants de la chair dévorée par la faim. C'est ainsi que l'instinct de survie l'emporte sur le statut social et sur les normes de bienséances : « Mmes de Bréville et Carré-Lamadon, [...] *se firent* gracieuses avec délicatesse » ; « La comtesse surtout *montra* cette condescendance aimable des très nobles dames ». En ce qui concerne la comtesse, les détails de son portrait psychologique qui figurent dans cette description, confirment la première impression, douteuse, que le commentaire du narrateur a faite au lecteur plus haut : « Mais comme la comtesse *avait grand air*, recevait mieux que personne, passait même pour avoir été aimée par un des fils de Louis-Philippe, toute la noblesse lui faisait fête »

---

<sup>522</sup> FORESTIER Louis, *Boule de suif* et *La Maison Tellier* de Guy de Maupassant, *op.cit.*, p. 44 (souligné dans le texte).

<sup>523</sup> Nous soulignons.

(I, 90)<sup>524</sup>. La fausseté des nantis se voit d'ailleurs dans leur manière de se tenir : mondanités vides de sens, pose de supériorité, fausse prudence, présomption, fatuité, ces postures ostentatoires de grand air sont décrites par Bakhtine comme « équilibre mort et faux<sup>525</sup> ».

Le travail de stratégies stylistiques et narratives de l'illusionnisme tend à privilégier une certaine conception du narrateur dont la voix fait partie intégrante de la lecture trompeuse au premier degré. En ce sens, il faut s'en méfier. Comme le note Donaldson-Evans, dans les récits encadrés, « le narrateur enchâssant est souvent peu fiable et [...] le rapport entre le cadre et le récit encadré se conçoit souvent sous le mode ironique<sup>526</sup> ». En se dérochant au jugement prononcé sur les personnages et les événements, la voix narratrice sollicite constamment le regard critique, la vigilance et le travail intellectuel de la part du lecteur en laissant ce dernier dans l'embarras au dénouement de l'intrigue. Dans ces conditions où les tentatives de se positionner par rapport aux personnages sont constamment frustrées et déjouées par les informations, soit incertaines soit contradictoires, fournies par le narrateur, le lecteur ne peut rien tenir pour acquis. Là encore, on est en présence d'un point d'intérêt qui sera examiné dans l'analyse discursive de « Boule de suif ».

Dans les récits réalistes de Maupassant, l'illusion et l'ambiguïté voisinent souvent avec l'étrange et l'explicable, aspects associés avec le champ du fantastique. Sur ce point, notons aussi que « créer une illusion, faire voir une apparence » fait partie de l'acception du mot grec « phantasein » qui est à l'origine du terme « fantastique » par lequel on désigne l'un des genres littéraires. Comme l'observe Mariska Koopman-Thurlings, dans les œuvres fantastiques, « souvent [...] le héros met lui-même les événements sur le compte de l'illusion, du rêve, voire de la folie<sup>527</sup> ». Là, une fois de plus, la quête de la réalité et de la vérité semble entrer en opposition avec l'aspiration de Maupassant vers le mystérieux et l'irrationnel, vers ce qu'il est impossible à saisir par la

---

<sup>524</sup> Nous soulignons.

<sup>525</sup> BAKHTINE Mikhaïl M., *Teorija romana* [Théorie du roman], t. 5, in *Sobranie sočinenij* [Œuvres], *op.cit.*, p. 362, note 30.

<sup>526</sup> DONALDSON-EVANS Mary, « Maupassant et carcan de la nouvelle », in *Cahiers naturalistes*, n° 46, vol. 74, 2000, p. 76.

<sup>527</sup> KOOPMAN-THURLINGS Mariska, *Vers un autre fantastique. Étude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam, Rodopi B.V. « Faux titre : études de langue et littérature françaises », 1995, p. 63.

raison. Pourtant, ce qui est en contradiction avec deux écoles, réaliste et surtout naturaliste (cette dernière ayant la prétention de scientificité, d'objectivité et de clarté) se situe bien au sein du réalisme illusionniste de Maupassant. Comme l'observe Dugan, le concept artistique de Maupassant s'articule par la langue qui produit des effets de texte hallucinogènes : « If illusion is the road to reality, then language too must contribute to the hallucinatory effect<sup>528</sup> ». Ainsi, le recours, dans un conte réaliste, aux procédés textuels propres au genre fantastique permet d'attribuer à un figurant du monde réel, soit un objet banal, soit un animal ou bien un paysage entourant, des qualités particulières grâce auxquelles celui-ci devient porteur de l'étrange, de l'inquiétant, du troublant. Dans « Boule de suif », ce sont les éléments qui sont pourvus de ce rôle. La neige tombant jour et nuit, l'obscurité envahissant l'espace et le gris descendant du ciel, tous les éléments déchaînés agissent en agents d'une puissance obscure, menaçante, insaisissable, en imposant la présence du surnaturel, de l'invraisemblable dans le monde du réel. Cela s'accorde avec l'atmosphère de mystère et d'angoisse qui est un composant intégrant du champ de la folie, « produite » par le « travail » textuel dans la nouvelle, comme le montre Bem<sup>529</sup>. C'est ainsi que le récit de guerre, genre *fait divers*, étant planté dans un univers de choses visibles, parfaitement logiques et rationnelles, reçoit une dimension de l'« inquiétante étrangeté<sup>530</sup> ».

#### 4. La technique de l'art du vraisemblable : écriture qui fait voir

L'art de réalisme illusionniste de Maupassant est intéressant à plus d'un titre : l'intérêt tient aussi dans la technique d'écriture. Pour reprendre ses propos, l'artiste reproduit l'illusion du monde en se servant de « tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer<sup>531</sup> ». Parmi ces procédés est celui par lequel, comme l'observe Forestier, Maupassant « cherche à soumettre son art au réel pour convaincre le lecteur que

---

<sup>528</sup> DUGAN John R, *Illusion and Reality*, op.cit., p.178.

<sup>529</sup> BEM Jeanne, « Le "travail" du texte dans *Boule de suif* », in *Texte et psychanalyse*, op.cit.

<sup>530</sup> Comme l'explique Élisabeth Roudinesco, « Freud désigne par "inquiétante étrangeté" cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps et de tout temps familières. Celle-ci se produit, dans la vie quotidienne et dans la création artistique, lorsque les complexes infantiles refoulés sont réveillés par une impression extérieure ». Voir : ROUDINESCO Élisabeth, *La Bataille de cent ans : histoire de la psychanalyse en France, 1885-1939*, op.cit., p. 81-82.

<sup>531</sup> BURY Marianne, *La Poétique de Maupassant*, op. cit., p. 34.

les choses se passent bien ainsi<sup>532</sup> », ce qui se fait par « un seul moyen, trouver le mot "juste" et "faire voir"<sup>533</sup> ». « Faire voir », c'est une technique très significative dans l'arsenal de Maupassant. La qualité visuelle de sa fiction est mise en relief par de nombreux critiques: « Tout l'art de Maupassant consiste donc à se rapprocher autant que possible de l'exactitude de la vision : choisir le mot qui peint, trouver l'image qui fait. [...] Maupassant pratique une écriture visuelle<sup>534</sup> ».

Dans les images qui se voient, il faut noter l'art de la mise en scène qui permet au lecteur d'avoir l'illusion que « le narrateur n'a d'autre but que de donner à voir – de *mettre en scène*, aurait dit Maupassant – un épisode directement issu de la vie ordinaire<sup>535</sup> ». Maupassant donne à voir des événements et des personnages, par leurs actions, gestes, postures, comportement. S'interroger sur la qualité visuelle de l'image maupassantienne présente aussi l'avantage de la confronter à l'esthétique de l'icône cinématographique. Ainsi, Marmot Raim observe que la technique du romancier « donner à voir » s'appuie surtout sur l'emploi des éléments appartenant à la catégorie d'indices non-verbaux qui jouent un rôle important dans l'expression filmique : « faire voir aux autres est un élément essentiel de la communication non-verbale. C'est là également l'un des buts d'une autre forme d'art, plus récente celle-là, le cinéma ». C'est grâce à cette qualité du cinéma, « donner à voir », que le monde projeté sur l'écran est rendu immédiatement accessible au spectateur de film<sup>536</sup>.

Maupassant fait valoir la fonction de la vue dans la chronique *La vie d'un paysagiste*, à travers la parole du peintre : « Et je m'aperçois que je n'avais jamais rien regardé, jamais<sup>537</sup> ». Or, comme outil de la perception et de la compréhension du monde, l'imperfection de la vision est accentuée par le romancier. La qualité visuelle de l'écriture de Maupassant est mise en valeur par de nombreux critiques. C'est dans les termes suivants que Ferdinand Brunetière, un contemporain du romancier, décrit l'approche de Maupassant pour présenter ses personnages : « [I]l voit juste, et ce qu'il

---

<sup>532</sup> FORESTIER Louis, *Boule de suif* et *La Maison Tellier* de Guy de Maupassant, *op.cit.*, p. 138.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 137-8.

<sup>535</sup> VASSEVIÈRE Jacques, « Une Partie de campagne », *Guy de Maupassant: des repères pour situer l'auteur*, *op.cit.*, p. 23.

<sup>536</sup> MARMOT RAIM, Anne, *La Communication non-verbale chez Maupassant*, *op.cit.*, p. 165. Dans son étude, Raim s'appuie sur la théorie des indices narratifs élaborée par Roland Barthes.

<sup>537</sup> MAUPASSANT Guy de, Chronique « La vie d'un paysagiste », 28 sep. 1886, in *C.E.C*, *op.cit.*, p. 167.

voit, il sait le faire voir<sup>538</sup> ». L'un des nombreux points d'intérêt qu'offre « Boule de suif » tient notamment dans le rôle privilégié de la notion du regard qui s'y investit dans diverses fonctions, en tant que moment narratif, figure métaphorique, fonction de perception entre autres. Ainsi dans la scène de rencontre dans la diligence, l'action consiste à l'échange des regards croisés dont la femme galante se trouve au centre d'attention. Celle-ci est observée, évaluée et jugée par ses compagnons de voyage en tout temps : « En face des deux religieuses, un homme et une femme attiraient les regards de tous », « Tous les regards étaient tendus vers elle ».

La femme, une de celles appelées galantes, était célèbre par son embonpoint précoce qui lui avait valu le surnom de Boule de suif. Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses, avec une peau luisante et tendue, une gorge énorme qui saillait sous sa robe, elle restait cependant appétissante et courue, tant sa fraîcheur faisait plaisir à voir. Sa figure était une pomme rouge, un bouton de pivoine prêt à fleurir; et là-dedans s'ouvraient, en haut, deux yeux noirs magnifiques, ombragés de grands cils épais qui mettaient une ombre dedans; en bas, une bouche charmante, étroite, humide pour le baiser, meublée de quenottes luisantes et microscopiques (I, 91).

Dans ce passage, maintes fois cité et analysé, ce qui a le plus de commentaires et d'interprétations sont les notions et les tournures qui se réfèrent à la nourriture, point important auquel on reviendra plus loin. Ce qui nous intéresse à présent c'est la mise en œuvre de la perspective psychologique du regard. Le peintre dans le roman *Fort comme la mort* saisit l'essence de ce travail psychique qui s'exerce entre les images de l'extérieur et les représentations internes. Pour paraphraser une ligne du discours intérieur libre du héros du roman, on peut dire que les passagers de la diligence ont mangé des yeux Boule de suif, au point qu'elle est devenue leur pensée et leur chair<sup>539</sup>. En effet, celle-ci occupe les pensées de tous, tout au cours du trajet. Et, en plus, les voyageurs, les femmes comme les hommes, s'avèrent tous, de façon étrange, liés à la fille de joie, bien qu'à des degrés variés; c'est encore l'aspect auquel on aura l'occasion de revenir.

---

<sup>538</sup> BRUNETIÈRE Ferdinand, « Le pessimisme dans le roman », in *Revue des Deux Mondes*, op.cit., p. 215.

<sup>539</sup> Voici la phrase originale tant qu'elle figure dans le roman : « Il semble qu'on l'a bue avec les yeux, qu'elle est devenue notre pensée et notre chair ! ». Dans sa réflexion intérieure, le peintre s'exprime sur sa fascination obsédante d'une jeune fille qui ressemble à sa mère, ancienne maîtresse du héros. Voir : MAUPASSANT Guy de, *Fort comme la mort*. Paris, Gallimard, 2002, « Folio », p. 171.

Le primat du regard implique chez Maupassant le lien entre deux fonctions cognitives, voir et savoir<sup>540</sup>. On accède à la compréhension de la vie, des hommes et des choses par le biais de cinq sens, surtout par l'observation visuelle, et par le travail intellectuel. Ainsi, l'accent est mis sur le rapport entre la sphère sensorielle et l'intelligence d'un côté, et le savoir de l'autre. D'où le danger de l'aveuglement : « l'adjectif "aveugle" [...] s'applique ici à l'intelligence, suggérant que l'impuissance de voir est aussi impuissance à connaître<sup>541</sup> ». Si Boule de suif est dupe des notables, c'est parce qu'elle est dupe des apparences et de ses propres illusions puériles. Elle tombe victime de son inaptitude à regarder les gens autour d'elle et à analyser leur comportement et les événements qui se produisent. C'est le point de vue de Boule de suif, franche et naïve qui se lit dans la phrase suivante : « Elle grandissait dans l'estime de ses compagnons » (I, 96).

Le balisage du développement des événements se fait par l'intermédiaire de différentes modalités du regard. Ainsi, l'échange visuel a pour effet de dire la confrontation entre Boule de suif et les passagers de la diligence dans deux scènes, au début et au dénouement. Dans la première, la fille réagit de façon insolente aux « mots de "prostituée", de "honte publique" [qui] furent chuchotés si haut qu'elle leva la tête. Alors elle *promena* sur ses voisins *un regard* tellement *provocant* et *hardi* qu'un grand silence aussitôt régna, et tout le monde *baissa les yeux* » (I, 91, nous soulignons). À la fin de la nouvelle, l'héroïne est prise de rage en regardant ses compatriotes manger sans lui offrir un morceau : « [E]lle *regardait*, exaspérée, suffoquant de rage, tous ces gens qui mangeaient placidement » (I, 119)<sup>542</sup>. Accompagnant l'échange des gestes et des paroles, le croisement des yeux sert à exprimer la distance et l'inégalité entre les personnages. Si

---

<sup>540</sup> Cela illustre l'importance que Maupassant porte aux questions relatives aux mystères du psychisme humain et à la compréhension des lois gouvernant ce psychisme, surtout celui de la vision. Mais effectivement, la vision constitue pour les humains le moyen le plus privilégié d'accéder au savoir, comme le souligne Lyn Hejinian: « The visual dominates our access to knowledge; we are overwhelmingly inclined to look or, where that's not possible, to visualize, in order to understand or even to conceive. Scrutiny, as a heightened and intentional mode of looking, whether disciplined or not, is a felt function of all conscious thought; in order to think we call into service the actual eye or the inner eye – and most frequently both ». Voir : HEJINIAN Lyn, *The Language of Inquiry*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2000, p.227.

<sup>541</sup> BESNARD-COURSODON Micheline, *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant: le piège*, Paris, A.-G. Nizet, 1973 [1972], p.93.

<sup>542</sup> Nous soulignons.

Boule de suif ose regarder ses compagnons de voyage ou s'adresser à eux, elle ne le fait qu'avec hésitation et humilité : « Elle hésitait une seconde, regardait ses voisins, puis se redressait tranquillement »; « Alors Boule de suif, rougissante et embarrassée, balbutia en regardant les quatre voyageurs restés à jeun: "Mon Dieu, si j'osais offrir à ces messieurs et à ces dames...". Elle se tut, craignant un outrage » (I, 93, 95). Le fait que les mots 'regard/regarder' et 'œil/yeux' sont repris vingt-deux et vingt-quatre fois respectivement dans le texte est parlant.

C'est toujours en termes de registre visuel, réalité-apparence, que s'articule la tension dans la petite société des voyageurs. Ceux-ci en veulent à Boule de suif pour ne pas avoir passé la nuit avec l'officier en cachette, pour « sauver les apparences » : « On en voulait presque à cette fille, maintenant, de n'avoir pas été trouvé *secrètement* le Prussien, afin de ménager, au réveil, une bonne surprise à ses compagnons. Quoi de plus simple? Qui l'eût su, d'ailleurs? Elle aurait pu *sauver les apparences* en faisant dire à l'officier qu'elle prenait en pitié leur détresse » (I, 108, nous soulignons). Au centre de l'anticipation des voyageurs est une action spécifique impliquant le regard, celle du croisement des yeux évité, de ne pas être vu par le regard des autres. Il s'agit bien des règles du jeu des apparences comme moyen d'observer les bienséances. Ici, on a affaire au regard comme construction signifiante, pourvue de valeur sociale et culturelle. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette problématique dans l'analyse discursive de la nouvelle et des films.

Étant donné la place privilégiée, accordée, dans la nouvelle, au fait visuel et au travail du regard parmi d'autres formes de communication entre les acteurs du récit, on peut supposer que l'esthétique du cinéma serait à même de rendre compte de l'esthétique de « Boule de suif ». En tant qu'art iconique par excellence, le cinéma est muni d'un large dispositif de moyens techniques pour traiter divers registres du regard. De point de vue de la narration, les actes des coups des regards, doublés et renforcés par le mimique et le gestuel, interviennent souvent dans la diégèse de deux films. Dans la perspective discursive, il est intéressant de voir comment la question des rapports entre l'œuvre artistique et son contexte historique et culturel se pose à travers l'investissement du regard dans les images, littéraires et filmiques, qui semblent dire des choses différentes.

## 5. L'esthétique de paysage : spectacle 'pictural' sensoriel

Derrière l'idée de rendre vrais les événements et la présence de gens et de choses, c'est la perception du réel et la sphère sensorielle qui se trouvent mise en valeur : « the important factor in reality becomes less and less its presence and its appearance, and more and more its underlying values. It is more and more perceived rather than viewed objectively<sup>543</sup> ». Cette technique est employée dans les descriptions de l'extérieur des personnages dont André Vial souligne l'aspect perceptuel : « l'image qui nous en est donnée restitue la perception d'un témoin, ou seulement son impression, et parfois moins encore, sa sensation<sup>544</sup> ». La composition du monde fictif est engendrée par le travail textuel faisant appel à toute la gamme de perceptions sensorielles du lecteur. Comme le dit Maupassant, la réalité du monde entourant ne peut être reproduite par l'artiste que par « les impressions telles qu'on les a senties, selon les facultés de voir et de sentir, selon l'impressionnabilité propre<sup>545</sup> ». L'accent sur la perception et les sensations, c'est ce qui distingue le réalisme maupassantien de celui du concept zolien : « Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité, puisque nous portons chacun la nôtre, dans notre pensée et nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre<sup>546</sup> ».

Dans les descriptions paysagères, Bury met en relief la façon dont la réalité décrite dans le texte s'adresse aux sensations du lecteur. Et c'est ce qui rend le monde artificiel perceptible, saisissable et, par conséquent, crédible. Les descriptions de la nature sont riches en notations visuelles, auditives et olfactives. De là provient la dimension affective comme trait caractéristique des passages descriptifs des lieux : « Alors l'espace n'est pas simplement ce qui permet au déplacement de se produire, un vide que l'on peut traverser : il est une matière dans laquelle on se grise. De nombreux textes évoquent cette ivresse et cette volonté d'absorption quasi alimentaire, dans une sorte de délire généralisé des sens<sup>547</sup> ». C'est ainsi que, sans offrir une description rigoureuse et détaillée de la mise en scène visible ni donner beaucoup de commentaires intellectuels, l'art d'écrire de

---

<sup>543</sup> DUGAN John R., *Illusion and Reality*, op. cit., p. 172.

<sup>544</sup> VIAL André Marc, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, op.cit., p. 548.

<sup>545</sup> MAUPASSANT Guy de, étude « Émile Zola », 1883, in *C.E.C*, op.cit., p. 82.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 24-27.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 178.



Maupassant attire l'attention du lecteur à quelques détails caractéristiques évoquant les sensations physiques et les émotions, pour créer une réalité bien sensible, visible, palpable, audible<sup>548</sup>. Dans « Boule de suif », les passages décrivant les lieux offrent une illustration nette de l'attirail descriptif de Maupassant qui lui permet de créer une véritable symphonie de sensations :

Une petite lanterne, que portait un valet d'écurie, sortait de temps à autre d'une porte obscure pour disparaître immédiatement dans une autre. Des pieds de chevaux frappaient la terre, amortis par le fumier des litières, et une voix d'homme parlant aux bêtes et jurant s'entendait au fond du bâtiment. Un léger murmure de grelots annonça qu'on maniait les harnais; ce murmure devint bientôt un frémissement clair et continu rythmé par le mouvement de l'animal, s'arrêtant parfois, puis reprenant dans une brusque secousse qu'accompagnait le bruit mat d'un sabot ferré battant le sol. La porte subitement se ferma. Tout bruit cessa. [...] Un rideau de flocons blancs ininterrompu miroitait sans cesse en descendant vers la terre; il effaçait les formes, poudrait les choses d'une mousse de glace; et l'on n'entendait plus, dans le grand silence de la ville calme et ensevelie sous l'hiver, que ce froissement vague, innommable et flottant de la neige qui tombe, plutôt sensation que bruit, entremêlement d'atomes légers qui semblaient emplir l'espace, couvrir le monde. (I, 87-88)

Une lueur sale filtrait à travers de gros nuages obscurs et lourds qui rendaient plus éclatante la blancheur de la campagne où apparaissaient tantôt une ligne de grands arbres vêtus de givre, tantôt une chaumière avec un capuchon de neige (I, 88).

Dans une lettre à Maupassant, Flaubert exprime son appréciation de la qualité visuelle des descriptions dans la nouvelle, qu'il s'agisse du paysage ou des personnages : « Le paysage et les personnages se voient<sup>549</sup> ». En effet, dans les fragments cités, beaucoup de choses se présentent à la vue mais aussi à l'ouïe. Dans le premier passage, notons la technique de construction du champ visuel, surtout par les effets d'éclairage et de couleur : la noirceur du petit matin est percée par « [u]ne petite lanterne [qui] sortait de temps à autre d'une porte obscure », L'arrière-plan est dominé par « [u]n rideau de flocons blancs » qui « effaçait les formes », êtres vivants et choses, en les transformant en ombres vagues. Les composantes sonores de ce tableau, dont les chevaux frappant la terre, des

---

<sup>548</sup> Dans cette approche, Maupassant suit son maître, Flaubert. Dans son essai sur les adaptations filmiques de *Madame Bovary*, Donaldson-Evans souligne la nature visuelle des descriptions dans le roman : « [T]he description virtually begs for transfer to the screen, where through zoom-ins and panoramic long shots the moving camera can provide a visual equivalent to Flaubert's prose ». Voir : DONALDSON-EVANS Mary, *Madame Bovary at the movies*, op.cit., p. 27.

<sup>549</sup> FLAUBERT Gustave, Lettre à Maupassant, 1<sup>er</sup> fév.1880, Gustave FLAUBERT-Guy de MAUPASSANT, *Correspondance*, LECLERC Yvan (éd.), op.cit., p. 216.

voix d'hommes murmurant et parlant aux bêtes, se mêlent au tintement léger des clochettes des harnais. Les bruits sourds, produits par les hommes et les animaux, se terminent subitement par le claquement de la porte, comme si pour permettre à la symphonie de la neige d'envahir l'espace : « emplir l'espace, couvrir le monde ». Le champ acoustique de l'image est marqué par l'assourdissement des bruits (« froissement vague », « plutôt sensation que bruit ») relevant du « grand silence de la ville calme et ensevelie ».

L'emploi virtuose des nuances de lumière et des couleurs où prime le contraste noir-blanc sert à communiquer un sens particulier à ces tableaux. La palette noir et blanc est loin d'être idyllique. Le blanc éclatant de la neige ne renvoie pas à la blancheur poétique, comme le note Forestier. C'est plutôt « un linceul lugubre » de la neige de la guerre<sup>550</sup>; c'est ainsi que l'association entre la guerre et la neige s'inscrit dans la nouvelle. Forestier fait une observation intéressante sur le rapport entre la guerre et la neige dans l'œuvre de Maupassant, lui étant le seul d'en établir, dès ce premier texte. Désormais, la neige deviendra, chez Maupassant, une représentation symbolique de la guerre et de l'occupation prussienne, au point même de marquer la naissance du thème<sup>551</sup>. La connotation funèbre de la blancheur de la neige se met à l'unisson de la couleur lugubre « de gros nuages obscurs », de la « lueur sale » du petit matin et de la noirceur de « la nuit tombante » s'emparant du paysage. Un autre détail important à noter, c'est que les deux couleurs antithétiques, noir et blanc, ont un manque de luminosité et de transparence comme trait commun, ce qui confère au spectacle hivernal un aspect d'opacité, d'enveloppement, d'étouffement. La sensation d'assourdissement est reprise dans l'image sonore de la ville - « le grand *silence* de la ville *calme ensevelie* sous l'hiver<sup>552</sup> » - où se lit l'effacement des formes et de tout le réel, jusqu'à la disparition des gens, des objets, du paysage et de la vie même. La dimension affective de la description est renforcée entre autres par l'emploi de termes de coloration psychologique, « mornes », « lugubres », par lesquels la palette noir et blanc du paysage hivernal renvoie à la mort. De là se crée l'atmosphère sombre, sinistre et hostile. Dulău fournit un commentaire intéressant sur le

---

<sup>550</sup> FORESTIER Louis, *La Maison Tellier et Boule de suif*, op.cit., p. 177.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 176-178.

<sup>552</sup> Nous soulignons.

symbolisme du blanc en se référant aux textes fantastiques de Maupassant: « Dans le conte fantastique, on associe généralement la mort au noir. Maupassant [...] fait appel au blanc pour parler de l'au-delà<sup>553</sup> ». Ce commentaire vient en appui de l'observation faite par Forestier sur l'association neige-guerre chez Maupassant. Si dans l'imaginaire occidental, le blanc est traditionnellement doté d'une connotation de pureté, clarté et légèreté, le texte sollicite, dans « Boule de suif », un symbolisme pictural inattendu.

Les fragments descriptifs cités ci-haut illustrent le caractère complexe entre deux esthétiques, réaliste et fantastique, chez Maupassant. La poésie paysagère hivernale à l'air funèbre est imprégnée de quelque chose d'étrange, d'inexplicable, de surnaturel, ce qui transforme le paysage et tous les éléments de la nature en force menaçante. Ce n'est pas pour autant que le coup du sort réunissant dix voyageurs dans une même diligence est lié à la violente tempête de neige. Comme l'observe Bakhtine, le motif de « rencontre » et de « hasard » dans une œuvre romanesque est souvent lié à celui de « tempête » (« tempête de neige ») et de « naufrage<sup>554</sup> ». En plus, avec cette rencontre de hasard s'amorce une succession de choses et d'événements étranges, inexplicables. À la sensation d'étouffement créée par l'image de l'épaisse nappe de neige s'ajoute aussi l'effet d'emprisonnement accentué par le rideau épais de flocons tombant jour et nuit. L'effet d'enfermement et de claustration est ressenti par les voyageurs, qui, pris en otage par le commandant prussien, se retrouvent, au milieu de la campagne enneigée, dans une situation sans sortie : « "Si l'on se sauvait à pied", dit Loiseau. Le comte haussa les épaules: "Y songez-vous, dans cette neige? avec nos femmes? Et puis nous serions tout de suite poursuivis, rattrapés en dix minutes, et ramenés prisonniers à la merci des soldats" » (I, 109). L'impression d'étrangeté angoissante et de danger insaisissable est générée par plusieurs notations telles que « vague », « innommable », « flottant », « plutôt sensation que bruit », « semblaient », « lueur », « obscurs », « obscurité profonde ». La folie « rôde depuis toujours tout Maupassant », comme le note Bem<sup>555</sup>. C'est ainsi que l'effet de l'introduction de l'inquiétant et du mystérieux est obtenu non seulement par l'emploi des détails de choix dans la description paysagère et par les indications données dans les

<sup>553</sup> DULĂU Alexandra Viorica, *Le fantastique dans les contes de Maupassant et de Poe*, op.cit., p. 63.

<sup>554</sup> BAKHTINE Mikhaïl M., *Teorija romana* [Théorie du roman], in *Sobranie sočinenij*, t. 3, op.cit., p. 563.

<sup>555</sup> BEM Jeanne, « Le "travail" du texte dans *Boule de suif* », in *Texte et psychanalyse*, op.cit., p. 106.

répliques des personnages et les commentaires du narrateur, mais cet effet se crée également par les formes textuelles, par le simple emploi des mots.

L'implication de l'acuité sensorielle du lecteur à laquelle s'adressent les textes de Maupassant amène les chercheurs à conclure que le mode de perception de l'image maupassantienne ressemble à celui de l'image filmique. En mettant en valeur « l'observation sensorielle, visuelle le plus souvent » chez Maupassant, Marmot Raim note que « c'est [...] par la richesse en annotations précises sur les manifestations extérieures de sentiments, de caractère ou de goûts que la prose de Maupassant représente une matière première qui se prête tout spécialement à une représentation à l'écran<sup>556</sup> ». Bury met en relief les descriptions paysagères en tant que points d'intérêt pour les entrepreneurs de cinéma<sup>557</sup>. D'après les spécialistes dans le domaine du cinéma, la réception-perception du film narratif implique l'activité sensorielle et émotionnelle de la part du spectateur, ce qui relève de la nature du matériau cinématographique. Le spectateur est entouré de sons et d'images, de bruits et de voix, de couleurs et de textes : « La voix, le jeu des personnages, la couleur, le son, le texte, sont les protagonistes de nos perceptions audio-visuelles réunies dans l'art du cinéma », comme l'observe Daniel Bilodeau<sup>558</sup>.

D'ailleurs, les analystes mettent en relief plusieurs aspects de l'écriture de Maupassant grâce auxquels l'image maupassantienne se plie formidablement aux exigences du cinéma<sup>559</sup>. Qu'on ne s'étonne pas que la critique s'accorde désormais sur la

---

<sup>556</sup> MARMOT RAIM Anne, *La communication non-verbale chez Maupassant*, op.cit., p. 165.

<sup>557</sup> BURY Marianne, *La Poétique de Maupassant*, op.cit.

<sup>558</sup> BILODEAU Daniel, « La synchronisation interne dans le cinéma de S. M. Eisenstein », in *Études littéraires*, vol. 20, n° 3, 1988, p. 64.

<sup>559</sup> Du côté du format, les récits courts de Maupassant offrent au scénariste une forme narrative concise et éloquente, proche du synopsis cinématographique. Parmi les aspects formels de ce réservoir de données que le cinéaste découvre dans l'écriture maupassantienne, les analystes soulignent aussi la brièveté et la densité narrative, la relative unité de temps et d'espace soutenue par une intrigue simple et habituellement linéaire, des répliques brèves et frappantes, et finalement un style efficace et limpide. En plus, les écrits littéraires de Maupassant (comme d'ailleurs ceux de la plupart des littéraires ses contemporains tels Flaubert et Zola) contiennent des composantes techniques narratives de nature cinématographique, susceptibles de tenter n'importe quel cinéaste : champs-contrechamps, gros plans, montages parallèles, voix narrative ressemblante à l'effet de voix-off au cinéma, vue panoramique : « Panoramique, travelling, attention portée aux "plans" et au "découpage" : Maupassant, de façon prémonitoire, possède une écriture de l'image ». Sur ce point voir : FORESTIER Louis, Préface « Maupassant ou le jeu des masques », MAUPASSANT Guy de, *Boule de suif*, *La Maison Tellier* suivi de *Madame Baptiste* et de *Le Port*, op.cit., p. 16.

qualité « précinématographique<sup>560</sup> » ou « profilmique<sup>561</sup> » de l'œuvre littéraire du romancier. Ainsi, on pourrait, en phase avec les commentaires des chercheurs, résumer que du point de vue technique, la mise en images mouvantes de la description du paysage hivernal qu'on vient de citer ne devrait pas présenter un défi pour un cinéaste-adaptateur. C'est surtout le cas du texte de « Boule de suif » où le jeu de couleurs dans l'image de la campagne normande s'appuie sur le contraste noir et blanc et semblerait se bien plier à la transposition à l'écran par la palette noir et blanc du visuel dans deux films, soviétique et français.

Traiter le paysage décrit dans « Boule de suif », c'est aussi tenir compte du rôle spécifique de la nature, car, chez Maupassant, les passages descriptifs ne sont jamais gratuits et ne servent pas de pauses de narration. La nature est d'abord un sujet agissant. En plus, l'illusionnisme prend ici une autre forme: la nature est à double face, rusée, perfide et hostile à l'homme. La nature est, comme l'amour, une source de souffrances et de chagrin de l'homme. L'identité qu'assume le paysage dans les textes de Maupassant a des conséquences non négligeables. C'est un univers omniscient et est « toujours en rapport avec les hommes<sup>562</sup> ». De la sorte, la nature tend des pièges à l'homme à travers les éléments (la lumière, les odeurs, la verdure, la splendeur du printemps) et aussi par le biais de la femme. Dans l'univers de Maupassant, la femme agit complice, bien qu'involontairement, inconsciemment, des forces néfastes de la nature<sup>563</sup>. Les deux agents, femme et nature, constituent ainsi un obstacle à la liberté de l'homme. C'est le cas de la situation accablante des voyageurs, telle qu'elle est décrite dans l'échange rapide de répliques entre Loiseau et le comte de Bréville qu'on vient de citer<sup>564</sup>. Bayard soutient, quant à lui, que les composantes du paysage sont, chez Maupassant, des forces naturelles

---

<sup>560</sup> DIZOL Jean-Marie, « Une écriture précinématographique », in *CinémActionTV, Maupassant à l'écran*, numéro spécial, n° 5, avril 1993, p. 20-25.

<sup>561</sup> MARMOT RAIM Anne, *La communication non-verbale chez Maupassant*, op.cit., p. 166.

<sup>562</sup> BESNARD-COURSODON Micheline, *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant: le piège*, op.cit., p.82.

<sup>563</sup> L'état d'attendrissement que de nombreuses héroïnes de Maupassant éprouvent devant le spectacle de la nature marque de malheur leur élan amoureux, ce qui relève de l'implication des forces néfastes de la nature par lesquelles la victime est piégée. Sur le rôle de la nature-piège voir : BESNARD-COURSODON Micheline, *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant: le piège*, op.cit.

<sup>564</sup> L'encerclement se lit ici comme résultat des conditions climatiques et celui de la campagne militaire à la fois. L'image renvoie au début de la nouvelle où le spectacle de la ville prise par l'ennemi se complète par celui de la neige tombante (CN, I, p. 84). La présence des femmes est évoquée comme facteur aggravant la situation des otages.

et psychiques à la fois<sup>565</sup>. D'ailleurs, tout le monde physique, visible et tangible, est un agent actif qui « acquies the capacity to participate in narrative development », comme l'observe Dugan<sup>566</sup>. De là provient un rôle particulier des détails architecturaux, dont l'escalier parmi tant d'autres.

S'interroger sur la signification du spectacle pictural dans « Boule de suif », c'est donc considérer les détails dont il est narrativement structuré et la façon dont il est stylistiquement coloré. La narration des péripéties du voyage de l'héroïne est à mettre en rapport avec le relief spécifique des lieux (les étendues normandes), les conditions climatiques (hiver rigoureux) et le fait historique (guerre et occupation prussienne). La fréquence du nom de la ville jalonnant le texte et les notations comme « bourgeois de Rouen », « Rouennais pur sang » sont démonstratives du contexte géographique spécifique. Dans le cadre du récit de guerre, le conflit qui se produit est à lire sous le signe du symbolisme de la neige : ainsi, le premier acte du drame de collaboration et de sacrifice s'ouvre sur l'arrivée de l'hiver apportant une tempête de neige violente, comme le souligne Forestier<sup>567</sup> : « Depuis quelque temps déjà la gelée avait durci la terre, et le lundi, vers trois heures, de gros nuages noirs venant du nord apportèrent la neige, qui tomba sans interruption pendant toute la soirée et toute la nuit » (I, 87). De cette façon, le passage descriptif sert non seulement à ancrer l'univers fictif dans la réalité des événements historiques ou à dessiner l'arrière-fond de l'intrigue. C'est aussi pour établir, dès le début, l'atmosphère générale du voyage et pour faire intervenir dans l'intrigue les éléments en tant que puissance menaçante. D'où les obstacles naturels dont est parsemé le trajet des voyageurs. En plus, la personnalité dont le paysage est pourvu s'accorde avec l'atmosphère de la nouvelle en renforçant la tension du climat dramatique. Mais la nature est beaucoup plus que ça, on la voit agir dans la complicité avec le danger et la mort. À part cela, le paysage enneigé, figé, étouffé, hanté, devient aussi une expression métaphorique de l'état d'âme<sup>568</sup>. La nature et les conditions saisonnières, les heures pâles et l'obscurité lugubre se mettent à l'unisson avec l'état émotionnel des voyageurs et

---

<sup>565</sup> BAYARD Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, op.cit., p. 189. C'est le cas de la poésie paysagère dans « Boule de suif ». L'effet de fermeture, de blocus, est obtenu non seulement narrativement, mais aussi doit-il s'entendre sur le plan stylistique que psychique.

<sup>566</sup> DUGAN John R., *Illusion and Reality*, op.cit., p. 80

<sup>567</sup> FORESTIER Louis, *La Maison Tellier et Boule de suif* de Guy de Maupassant, op. cit., p.176.

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 178.

annoncent un rebondissement brutal dans l'intrigue<sup>569</sup>. Le fragment décrivant la scène de départ de la diligence de l'auberge en sert d'illustration nette. L'atmosphère d'effervescence et d'agitation joyeuse est rendue 'visible' et sensible par l'évocation de l'heure matinale et aussi par « un clair soleil d'hiver [qui] rendait la neige éblouissante » (I, 117). L'air radieux des voyageurs, sortis vainqueurs de la bataille avec la prostituée patriotique et bénéficiaires du sacrifice de celle-ci, se situe dans l'harmonie avec le matin éclatant. Or, tout sera différent pour Boule de suif à son arrivée à la cour. Par rapport à celle-ci, les éléments, ciel, lumière, neige, manifestent l'attitude hostile. Ainsi, la rencontre avec la nature ce matin du départ sera, de nouveau, une expérience traumatique pour Boule de suif. La jubilation du matin ensoleillé s'avère de durée éphémère pour l'héroïne, car l'air radieux du paysage matinal n'est qu'un leurre. Le scénario qui suivra réserve à celle-ci un coup brutal en lui apportant une désillusion amère et définitive. L'effet d'illusion sera brisé par l'accueil froid des voyageurs la regardant d'un air hautain et méprisant : « La grosse fille s'arrêta, stupéfaite » (I, 118). Sa déception sera d'autant plus grande et le mouvement de bascule d'autant plus brutal, que les attentes de la fille auront été élevées. Une juste appréciation de son sacrifice, elle ne l'obtiendra jamais et sera condamnée à revenir au statut marginal.

Cette brève lecture critique montre la place importante de la nature dans le parcours du protagoniste de « Boule de suif ». Mais encore et surtout, accéder au sens de la description picturale, ce sera, dans notre étude, se pencher sur l'organisation géométrique de l'image en y imposant une grille de lecture discursive. Et enfin, dans le même mouvement, donner une lecture comparative de la nouvelle et de ses adaptations sans s'interroger sur le transfert du spectacle paysager serait une omission radicale. Omission d'autant plus grave que la dissemblance est importante entre le tableau pictural présenté dans la nouvelle et ceux dans les adaptations filmiques. Dissemblance fondamentale, mise en évidence par les détails visuels, par l'aspect affectif dont le spectacle naturel est pourvu, par la fonction narrative dont les éléments naturels sont chargés, tant dans le parcours du protagoniste que dans la totalité du récit. Nous reviendrons sur ce sujet plus loin, dans l'analyse détaillée de deux films. Présentement, contentons-nous de signaler

---

<sup>569</sup> DUGAN John R., *Illusion and Reality*, *op.cit.*, p. 80.

que le spectacle du paysage enneigé n'est pas retenu ni chez Romm ni chez Christian-Jaque, et l'effet de neige, de grande portée qu'il soit chez Maupassant, n'y est pas mis en image. Le commentaire suivant qui nous vient de Gardies ne donne qu'une réponse partielle à la question : « Il n'y a pas davantage d'équivalence, en dépit de la persistance de cette idée, entre le plan et le mot, la séquence et le paragraphe, le panoramique ou le travelling et tel passage descriptif<sup>570</sup> ». Autrement dit, le fragment descriptif concerné ne pourrait guère être reproduit par un simple mouvement d'appareil. Donner simplement à voir, dans une scène filmique, des objets et des détails de la mise en scène du paysage décrit dans « Boule de suif », cela ne suffirait apparemment pas d'en transposer le sens, car la signification du paysage hivernal y est irréductible à priori. La question se pose ainsi dans les termes suivants, pour reprendre Anne Rutherford : « what is put into the scene here? For it is not just what is put into the frame, but what is put into the moment of experience: how the spectator is drawn into the scene. This must be understood as the evocation of a sympathetic excitation or resonance in the spectator as embodied – how the embodied affect of the spectator is aroused, activated, enhanced, brought into play<sup>571</sup> ». Il apparaît que l'absence du paysage hivernal dans deux adaptations de la nouvelle relève des facteurs d'ordre non-technique. Comme le formule Gardies, l'œuvre source sert d'un réservoir de données en offrant au cinéaste adaptateur un « ensemble d'instructions<sup>572</sup> ». Le réalisateur fait le travail de sélection en triant ces « instructions ». Il en résulte que certaines de ces « instructions » sont retenues, certaines autres rejetées et de nouveaux éléments ajoutés. La question du triage du matériel fourni par le texte source nous renvoie à la problématique de l'adaptation qui est au cœur de cette étude.

---

<sup>570</sup> GARDIES André, *Le récit filmique*, op.cit., p. 4.

<sup>571</sup> RUTHERFORD Anne, « Cinema and Embodied Affect », in *Senses of Cinema*, iss. 25, March 2003, [En ligne] URL: <[http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodied\\_affect/](http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodied_affect/)>. Pour plus d'informations sur le sujet voir : RUTHERFORD Anne, « Precarious Boundaries: Affect, Mise-en-Scene, and the Senses in Theodoros Angelopoulos's Balkans epic », in *Text and Image : Art And The Performance Of Memory*, CÁNIDA SMITH Richard (ed.), New Brunswick, New Jersey, Transaction Publishers, « Memory and Narrative », 2006, p. 63-84.

<sup>572</sup> GARDIES André, *Le récit filmique*, op.cit., p. 5.



## **DEUXIÈME PARTIE**

« Boule de suif », Guy de Maupassant

Dire la fille en route :  
le corps social par le corps spatial

### ***Avant-propos***

Dans cette partie, il est question de l'analyse discursive de la nouvelle « Boule de suif ». Soulignons tout de suite qu'il ne s'agira pas de proposer une étude intégrale du texte mais d'en aborder certains passages, modalités et aspects dans la mesure où ils servent à façonner la signification du portrait du protagoniste. L'analyse de la poétique historique du récit nous permettra d'accéder au sens profond de la représentation de la femme, dans la mesure où cette image se situe en rapport avec l'espace-temps des conditions de production du texte, autrement dit en rapport avec son propre chronotope historique. En nous appuyant sur les résultats d'analyse de la nouvelle, nous passerons ensuite à l'étude de deux adaptations. Nous tenons à préciser que, dans la lecture contrastive des films, nous nous référons à cette partie.

L'étude du texte de Maupassant est structurée autour de trois problématiques – la représentation de la femme, le traitement de l'espace, le champ de la route (voyage) comme thématique – dont le développement va du général vers le spécifique. L'intérêt du portrait féminin, représenté dans la nouvelle « Boule de suif », tient dans son essence complexe, composée de quatre facettes : femme, femme à vendre, femme en route, femme de la guerre. D'emblée, on se retrouve ici face à la question suivante : Une fille publique en route et le corps féminin en tant qu'objet de contestation dans la guerre, quel sont les discours qui s'investissent dans ces axes thématiques ? Comment cette image littéraire de la femme au visage multiple dialogue-t-elle avec l'Histoire ?

## **Chapitre I**

### **La fille publique en point de mire des discours**

Une tendance s'est établie depuis longtemps d'analyser le monde imaginaire et les personnages fictifs de Maupassant à travers la lentille de sa personnalité, sa vie intime, ses propensions et sa santé mentale. Un nombre considérable d'études critiques traitant des écrits littéraires du romancier font référence aux faits de sa vie privée et de son psychisme. Vu la grande portée de ces travaux pour la compréhension et l'appréciation de l'œuvre de Maupassant, il convient de s'arrêter brièvement sur ce sujet. Ce qui nous

intéresse c'est surtout la réflexion sur le traitement de la femme et celui de la spatialité chez Maupassant.

### 1. Image littéraire : entre la subjectivité créatrice et la conscience discursive

Dans le domaine d'analyse littéraire, étudier l'œuvre en rapport avec la vie privée de l'artiste est une pratique répandue<sup>573</sup>, et Maupassant n'est pas un cas exceptionnel. L'approche est mise en valeur dans de nombreuses études. Roger Grenier considère l'écriture comme miroir dans la profondeur duquel se reflète, d'une façon ou de l'autre, la vie privée de l'auteur, ses craintes et obsessions venues du passé lointain : « La vraie vie privée, c'est l'écriture<sup>574</sup> ». Comme le note Alain Corbin, « le texte de fiction est souvent autobiographie dissimulée, voire revendiquée<sup>575</sup> ».

L'œuvre littéraire de Maupassant constitue pourtant un cas particulier. Ce n'est pas par un caprice du hasard si la critique littéraire abonde en références à la vie privée et la personnalité du romancier. Ce vif intérêt s'explique non seulement par la richesse du patrimoine littéraire de Maupassant et par la singularité de son style d'écriture. La fin prématurée et tragique de l'écrivain est également en cause, ce qui fait de celui-ci une figure exemplaire à examiner. La personnalité, l'humeur et les troubles de santé mentale de Maupassant sont ainsi mises à contribution non seulement par des biographes de celui-ci mais aussi par la critique littéraire qui « a pris l'habitude de parler de l'homme et de l'écrivain en termes de névroses, d'obsessions, de phobies et autres dégénérescences<sup>576</sup> ». L'intérêt pour le rapport entre l'œuvre de Maupassant et sa santé mentale ne s'affaiblit

---

<sup>573</sup> Il semble que la naissance de ce procédé critique remonte au XIX<sup>e</sup> siècle où le développement des médias déclenche, comme l'observe Roger Grenier, le processus de la médiatisation de la vie privée des écrivains. Voir sur ce point : GRENIER Roger, *Le Palais des livres*, op.cit., p. 67-9.

<sup>574</sup> Dans *Le Palais des livres*, Roger Grenier, écrivain et publiciste français contemporain, réfléchit sur la question « Est-ce connaître la vie privée d'un auteur est importante pour comprendre son œuvre ? » (*Ibid.*, p. 68). Le livre étant tout entier consacré à l'écriture, Grenier y offre sa vision de cette pratique artistique : « Les comptes que l'on règle avec soi-même sur une feuille de papier, c'est ce que l'on a de plus personnelle. » (p. 70). En encore : « Parfois l'œuvre la plus impersonnelle signifie quelque chose de très intime pour l'auteur » (p.79).

<sup>575</sup> CORBIN Alain, « Incertaines certitudes », in *Romantisme*, vol. 20, n° 68, 1990, p. 4.

<sup>576</sup> DELAISEMENT Gérard, *Guy de Maupassant, le témoin, l'homme, le critique. Contribution à l'étude générale de l'œuvre avec des documents inédits*, en 2 tomes, Orléans, C.R.D.P. de l'Académie d'Orléans-Tours, 1984, p. 118.

pas au siècle suivant non plus; tout au contraire, il prend ampleur tant dans le domaine de la psychologie et de la psychiatrie que dans celui de la critique littéraire<sup>577</sup>.

Vu la tendance bien prononcée, on ne s'étonne pas d'en voir le développement dans le champ de la critique littéraire. Voici quelques commentaires qui nous intéressent. Ainsi, Robert Sherard, biographe et journaliste britannique de l'époque, considère le pessimisme foncier de la fiction littéraire de Maupassant comme façon artistique traduisant son « gloomy wretchedness<sup>578</sup> ». C'est aussi le cas du motif du mouvement qui est très fréquent dans l'œuvre de Maupassant. Forestier considère ce phénomène comme une malade obsession qui traduit le « passage [qu'il soit conscient ou inconscient] des dispositions naturelles de l'écrivain à ses créations littéraires ». La « dromomanie » est « un des signes par quoi se manifeste, au fur et à mesure des années, la névrose de Maupassant<sup>579</sup> ».

L'intérêt pour la vie privée de Maupassant ne se réduit pas à ses troubles psychiques. La tendance la plus tenace est celle par laquelle le romancier est condamné pour misogynie pathologique. Le contenu de son œuvre littéraire est directement évalué à travers le prisme de la vie privée et de la personnalité de l'écrivain<sup>580</sup>. L'ouvrage récent de Thierry Poyet<sup>581</sup> est exemplaire de cette vieille tradition critique se servant du prisme

---

<sup>577</sup> Voir sur ce point : DELAISEMENT Gérard, *Guy de Maupassant, le témoin, l'homme, le critique, op.cit.*, p.118-19. Ainsi, Evelyne Pewzner-Apeloig soutient que « [l]a correspondance et l'œuvre de Maupassant témoignent de la progression angoissante et inéluctable de la maladie » en résumant : « Maupassant est un beau sujet d'étude pour le psychiatre ». Voir : PEWZNER-APELOIG Evelyne, « Littérature et psychiatrie. Les Théories psychiatriques du XIX<sup>e</sup> siècle dans *Le Horla* de Maupassant », in *Annales médico-psychologiques*, vol. 155, n° 2, 1997, p. 131-135.

<sup>578</sup> Or, selon Sherard, une telle attitude provient de la détérioration de l'état de santé de l'écrivain, atteint par le mal syphilitique, et non pas de « any turpitude of character ». Voir : SHERARD Robert Harborough, *The life, work, and evil fate of Guy de Maupassant (Gentilhomme de Lettres)*, Folcroft, Pa., Folcroft Library Editions, 1976, p. VII-VIII. [London, T. Werner Laurie LTD, 1926].

<sup>579</sup> MAUPASSANT Guy de, *CN*, vol. II, *op.cit.*, p. 1523, n2 pour la page 640.

<sup>580</sup> Citons comme l'exemple le plus flagrant l'étude de Lorraine Nye Gaudefroy-Demombynes, datée de 1943. Spéculations biographiques hypothétiques à l'appui, l'auteure raisonne sur les héroïnes fictives de Maupassant en situant celui-ci dans la misogynie foncière : « J'estime par conséquent que Maupassant a écrit ce qu'il a bien voulu écrire et que son choix de personnages féminins correspond à sa conception véritable de la femme ». Voir : GAUDEFROY-DEMOMBYNES Lorraine Nye, *La femme dans l'œuvre de Maupassant*, Paris, Mercure de France, 1943, p. 245.

<sup>581</sup> POYET Thierry, *Maupassant, une littérature de la provocation*, Paris, Kimé, « Détours littéraires », 2011. Cette fois-ci, c'est le degré de moralité des écrits littéraires de Maupassant qui se trouve dans le collimateur de l'investigation.

du « biographisme moralisant<sup>582</sup> », comme le commente Martina Díaz. Les témoignages des contemporains du romancier à l'appui, Poyet s'abat sur celui-ci en mettant en relief de divers aspects de son œuvre, dont le traitement de la sexualité et la représentation de la femme. L'enquête se termine par des accusations d'amoralité et de misogynie constante : « [...] immoral Maupassant ? Ou peut-être simplement amoral, ce qui risque d'être pire encore !<sup>583</sup> ».

Or, au fur et à mesure que les critiques et le lectorat redécouvrent le patrimoine littéraire de Maupassant au cours de la deuxième moitié du siècle passé et surtout dans les dernières décennies, de nombreux chercheurs s'éloignent du point de vue traditionnel sur l'œuvre de Maupassant. C'est alors qu'une vision plus nuancée commence à se former en entraînant une réévaluation et une nouvelle compréhension de son monde fictionnel. Comme le dit Banquart, « [u]n écrivain de classe n'est jamais *seulement* un patient, *seulement* un névropathe : le traiter de cette sorte, c'est se livrer à une réduction d'autant plus absurde que l'on prend ainsi une attitude de supériorité vis-à-vis de lui, tout en lui refusant l'originalité du regard d'analyste qu'il porte sur les choses et sur lui-même<sup>584</sup> ». La nouvelle tendance offre une vision complexe de l'univers imaginaire de Maupassant. Dans la lignée des travaux traitant ce sujet, notons l'étude minutieuse de Donaldson-Evans qui applique à la production littéraire de Maupassant une approche chronologique pour explorer l'évolution du personnage masculin. Ce dernier change en passant du coureur de jupons, séducteur habile et viveur gaillard, à l'homme-victime, dominé et tourmenté par le sexe dit faible<sup>585</sup>. Chantal Jennings parle, quant à elle, de l'incohérence des idées de Maupassant à propos de la femme et soutient que « ses déclarations d'une

---

<sup>582</sup> DÍAZ Martina, « Maupassant face à Pinard », in *Acta Fabula*, Notes de lecture, le 6 février 2012, [En ligne] URL : <<http://www.fabula.org/revue/document6775.php>>

<sup>583</sup> POYET Thierry, *Maupassant, une littérature de la provocation op.cit.*, p. 39.

<sup>584</sup> BANCQUART Marie-Claire, « Introduction », MAUPASSANT Guy de, *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, Paris, Editions Garnier frères, « Classiques Garnier », 1976, p. xv. (souligné dans le texte).

<sup>585</sup> DONALDSON-EVANS Mary, *A woman's revenge: the chronology of dispossession in Maupassant's fiction, op.cit.* Les héroïnes qui figurent dans des récits parus avant 1885, incarnent le type de « femme-marchandise » (*Ibid.*, p. 93), expression qui est illustrée par une remarque du protagoniste dans le récit « L'Ermite » : on prend les femmes « comme on choisit une côtelette à la boucherie, sans s'occuper d'autre chose que de la qualité de leur chair ». (*CN*, vol. I, *op.cit.*, p. 792). Bien que stupides et naïves, ces créatures sont, le plus souvent, faibles, impulsives et passionnantes. Or, au cours des années, la « femme-victime » se transforme, chez Maupassant, en son opposante qui est la « femme fatale », castratrice et destructrice, et dont le pouvoir entraîne les conséquences dramatiques et même dévastatrices pour l'homme et, dans certains cas, la mort physique du héros. Dans les récits parus après 1885, on trouve l'omniprésence des héroïnes de ce type, femmes froides, cyniques, dédaigneuses et inaccessibles.

véhémente misogynie » relèvent « des convictions profondes, des provocations gratuites, des rancœurs d'un voluptueux ou d'un sentimental déçu et des fanfaronnades d'un cynique en surface<sup>586</sup> ».

Les voix critiques commencent à se lever surtout dans les dernières décennies du siècle passé en mettant en garde contre la pratique de superposition directe de la biographie du romancier, de sa vie personnelle et de son œuvre artistique. Forestier note que les images peintes par Maupassant, celles de personnages ou de lieux, n'ont qu'un aspect de sa personnalité<sup>587</sup>; il ne faut pas considérer la création artistique comme un reflet direct de la vie personnelle de l'auteur en identifiant l'écrivain avec ses personnages : « Gardons-nous de trop lire l'œuvre à travers l'homme<sup>588</sup> ». En explorant des thèmes de la transmission héréditaire et des relations incestueuses dans la fiction littéraire de Maupassant, Cabanès souligne, pour sa part, que « repérer ici des motifs œdipiens ne signifie point qu'on interprète l'œuvre à partir de la biographie de l'auteur<sup>589</sup> ».

D'ailleurs, c'est déjà dans les années 1920 que Bakhtine s'exprime de façon très explicite contre la pratique courante de la critique littéraire de son temps qui consiste à confondre l'identité de l'écrivain et celle de ses personnages. C'est-à-dire qu'on dresse des rapports réciproques entre la fiction littéraire d'un auteur et son parcours biographique de façon que le matériel biographique soit puisé à l'œuvre littéraire du créateur et vice versa. Ainsi, on s'attache à expliquer des détails d'un texte littéraire en établissant, d'une façon formelle, une concordance plus ou moins directe entre des faits biographiques de l'auteur et des événements survenus dans la vie de ses personnages littéraires. Considérant une telle approche comme réductrice, le théoricien russe trouve « particulièrement incongrues » les tentatives de comparer la *Weltanschauung* du personnage avec celle de l'auteur et de les expliquer l'une par l'autre : « Ainsi, on

---

<sup>586</sup> JENNINGS Chantal, « La Dualité de Maupassant : son attitude envers la femme », in *Revue des Sciences Humaines*, tome XXXV, n° 140, oct-déc. 1970, p. 567. Uwe Dethloff va plus loin sur ce sujet au point d'avancer une hypothèse de la « dimension émancipatrice » de la fiction de Maupassant, en ajoutant pourtant que la démarche « féministe » de l'écrivain ne va pas très loin et s'inscrit plutôt dans le cadre de la critique générale de la société. Sur ce point voir : DETHLOFF Uwe, « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant », in *Maupassant et l'écriture* [Actes du colloque du Fécamp], FORESTIER Louis (éd.), *op.cit.*, p. 26.

<sup>587</sup> FORESTIER Louis, Préface « Maupassant ou le jeu des masques », MAUPASSANT Guy de, *Boule de suif, La Maison Tellier* suivi de *Madame Baptiste* et de *Le Port*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>589</sup> CABANÈS Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, vol. 1, *op.cit.*, p. 439.

compare des déclarations socio-politiques de Griboedov avec celles de son personnage, Čackij<sup>590</sup> et affirme que les visions du monde de ceux-ci sont soit identiques soit proches; soit on confond le point de vue de Tolstoj avec celui de Levin<sup>591</sup> ».

Sans nier l'importance de la vie personnelle et de la personnalité de l'auteur dans la création de ses héros littéraires, Bakhtine parle de la complexité du processus créatif qu'est l'écriture littéraire en soulignant qu'il n'y a pas de reflet direct du parcours biographique de l'auteur dans son œuvre littéraire, même si, parfois, l'auteur peut mettre ses pensées dans la bouche de son personnage. À l'appui de ces arguments, nous donnons la parole à Lev Tolstoj, grand classique russe<sup>592</sup>. Dans cette réflexion, reprise par Jurij Lotman, le romancier russe parle de plusieurs facteurs qui entrent en jeu dans l'activité créative qu'est l'écriture, ceux dont l'écrivain subit l'influence dans son travail: « And if nearsighted critics think that I wanted to describe only what pleases me, how Oblonskij dines or what sort of shoulders Karenina has, then they are mistaken. In all, or in almost all that I have written, I was guided by the need to collect my thoughts, linked together to express themselves...but each thought specially expressed in words loses its meaning, is terribly degraded, when taken alone without the linkage in which it is found<sup>593</sup> ».

Les détails du parcours biographique, la spécificité du tempérament, la progression de la maladie, tant de raisons d'ordre personnel dont l'œuvre de Maupassant subit l'influence et qui jouent, indéniablement, un rôle d'importance dans son univers imaginaire. Le recours à ces données permet, certes, d'élucider certains aspects profonds et nuances subtiles de ses textes littéraires<sup>594</sup>. Le poids de ces facteurs est souligné par Roger Grenier qui, en posant la question « Qu'est-ce qu'un roman, en fin du compte? », y

---

<sup>590</sup> Alexandre Griboedov est un dramaturge et diplomate russe (1795-1829). Čackij est le nom du personnage principal dans sa comédie intitulée *Du Malheur d'avoir de l'esprit* (1824). Interdite de son vivant, l'œuvre unique de Griboedov ne fut mise en scène pour la première fois qu'en 1861.

<sup>591</sup> BAKHTINE Mikhaïl M., *Filosofskaja estetika 1920 godov*, t.1, in *Sobranie sočinenij* [Œuvres], Moskva, Russkie slovari, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2003, p. 92-93 (nous traduisons).

<sup>592</sup> De son nom officiel, le comte Lev Nikolaevič Tolstoj.

<sup>593</sup> LOTMAN Jurij Mikhaïlovich, *The Structure of the Artistic Text*, trans. Gail LENHOFF and Ronald VROON, Ann Arbor, Mich., The University of Michigan Press, Department of Slavic Languages and Literatures, « Michigan Slavic Contributions », issue 7, 1977, p. 11.

<sup>594</sup> Sur ce sujet voir surtout : DELAISEMENT Gérard, *Maupassant, journaliste et chroniqueur : suite d'une bibliographie générale de l'œuvre de Guy de Maupassant*, Paris, A. Michel, 1956; BOREL Pierre, *Maupassant et l'androgynie*, Paris, Éditions du Livre moderne, 1944.

répond ainsi : « C'est une sorte de miroir qui reflète à la fois la vie intérieure la plus intime de l'auteur et un aspect du monde extérieur<sup>595</sup> ».

Les théoriciens du champ de recherche en historicité/la socialité des créations artistiques apportent une perspective explicative différente sur la nature des objets culturels et sur le mécanisme de production sémiotique. Nous renvoyons aux propos de Bakhtine et de Vološinov que nous avons cités antérieurement. Ainsi, Bakhtine met en relief le rôle important des facteurs historiques de la réalité extérieure dont la subjectivité, la créativité et les intentions de l'auteur subissent l'influence : « L'auteur lui-même et ses contemporains voient, appréhendent et évaluent tout d'abord tout ce qui est le plus proche de leur présent. L'auteur est captif de son époque, son réel<sup>596</sup> ». Vološinov souligne le rapport entre la conscience d'un individu, dont l'auteur, d'un côté, et la réalité, historique, sociale, culturelle et idéologique, et le groupe social dont celui-ci fait partie, de l'autre. Et c'est l'optique dans laquelle cette conscience est à étudier : « [L]a conscience individuelle ne peut pas expliquer quoi que ce soit, mais au contraire, c'est elle-même qui doit être expliquée par le milieu idéologique et social. *La conscience individuelle est un fait idéologique et social*<sup>597</sup> ». À son tour, Hamon parle des « systèmes d'évaluation » qui constituent un lien entre le jugement personnel, le parti pris et le système esthétique, adoptés par l'auteur d'une œuvre littéraire, et l'idéologie<sup>598</sup>. Nous trouvons intéressant le commentaire de Rainer Werner Fassbinder, cinéaste et acteur allemand, sur la présentation des rapports homme/femme dans une œuvre artistique. En l'occasion de sa trilogie de films, *The Marriage of Maria Braun*, *Veronika Voss* et *Lola*, Fassbinder parle du traitement des personnages féminins et des rapports entre sexes dans ses créations artistiques en mettant l'accent sur le rôle de la société comme un facteur prépondérant : « All sorts of things can be told better about women [...] Men usually behave the way society expects them to<sup>599</sup> ». L'apport de la perspective sociocritique à l'étude d'une

---

<sup>595</sup> GRENIER Roger, *Le Palais des livres*, op.cit., p. 82.

<sup>596</sup> BAKHTINE Mikhaïl M., « Otvét na vopros redakcii "Novogo mira" » [Réponse à la question de la rédaction *Novyj Mir*], in *Sobranie sočinenij* [Œuvres], t. 6, op.cit., p. 455 (nous traduisons).

<sup>597</sup> VOLOŠINOV Valentin N., *Marxisme et philosophie du langage*, op.cit., p.135 (souligné dans le texte).

<sup>598</sup> HAMON Philippe, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, op.cit.

<sup>599</sup> JONES Kent, « Heartbreak House: Fassbinder's BRD Trilogy », in *The Criterion collection*, Online cinémathèque, September 29, 2003, [En ligne] URL :<<http://www.criterion.com/current/posts/1046-heartbreak-house-fassbinder-s-brd-trilogy>>. Comme l'observe Jones, de nombreux films de Fassbinder



œuvre artistique est qu'elle permet de saisir les intentions de l'auteur en rapport avec le contexte socioculturel et sur le même plan que la production culturelle.

Mais comment, dans l'analyse du discours, tenir compte du psychisme de Maupassant dont l'œuvre artistique subit une telle influence ? Comment le réel extérieur, historique, social et idéologique, s'investit-il à travers le tissu psychologique dans les formes textuelles et l'esthétique de la nouvelle « Boule de suif » ? Pour répondre à ces questions, nous faisons appel à la réflexion éclaircissante de Vološinov : « [L]e *psychisme* *subjectif* est l'objet d'une compréhension idéologique et d'une interprétation socio-idéologique compréhensive. Un phénomène psychique, une fois compris et interprété, ne peut être expliqué que par les facteurs sociaux qui déterminent la vie concrète d'un individu donné dans les conditions de son milieu social<sup>600</sup> ». Et encore, « [d]e par sa nature même, le psychisme est localisé en quelque sorte entre l'organisme et le monde extérieur, comme à la frontière de ces deux domaines de la réalité »; le psychisme reflète la réalité, d'une manière ou d'une autre : « l'organisme et le monde se rencontrent dans le signe<sup>601</sup> ». C'est d'ailleurs l'un des points principaux de la sociocritique, comme le notent Carcaud-Macaire et Clerc : le texte littéraire étant un objet culturel, les formes du textuel, narratives, stylistiques, thématiques, sont « moulées » par le contexte socioculturel; c'est que « la forme est première et non l'intention de l'auteur, car cette forme relève de l'inconscient<sup>602</sup> ». Or, très souvent, il est difficile sinon impossible de nettement séparer ces deux mondes, intérieur et extérieur, dans une création artistique, comme l'observe Taylor par rapport au cinéma soviétique :

external influences are always almost inextricably intertwined with internal factors. We shall probably never satisfactorily separate the two : indeed the search for a clear distinction between internal and external factor is somewhat reminiscent of the arguments about the role of the individual and of the psychology of the individual in history that bother historians from time to time and are never finally, or frequently even satisfactory, resolved<sup>603</sup>.

---

décrivent « the unconscious, collective enactment of an essentially negative action », et le destin de ses héroïnes mélodramatiques se mêle « with the imperatives of their awful historical moments ».

<sup>600</sup> VOLOŠINOV Valentin N., *Marxisme et philosophie du langage*, op.cit., p. 167-69 (souligné dans le texte).

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 169 (souligné dans le texte).

<sup>602</sup> CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit., p. 18-19.

<sup>603</sup> TAYLOR Richard, « Red Stars, positive heroes and personality cults », in *Stalinism and Soviet Cinema*, TAYLOR Richard and SPRING Derek (ed.), op.cit., p. 70-71.

Retenons les points suivants qui découlent de ces éclaircissements et commentaires : Les formes du texte et les effets d'écriture sont à envisager « comme un matériau à examiner, à mettre sur le même plan que le matériau culturel actualisé ». Deuxièmement, ces effets ne sont pas à négliger, « il faut [en] questionner pour accéder au sens<sup>604</sup> ».

## **2. La fille publique : image signifiante au carrefour des champs discursifs**

Bien que la ligne narrative de la nouvelle de Maupassant soit largement connue, il serait utile d'en présenter le résumé. Le récit raconte une aventure d'une femme galante rouennaise que celle-ci vit pendant la guerre franco-prussienne de 1870-1871. L'héroïne dont le surnom est Boule de suif, appartient à la prostitution de rang moyen<sup>605</sup>. Ayant agressé un militaire prussien, Boule de suif se voit dans la nécessité de prendre la diligence de Dieppe pour fuir Rouen. Parmi ses compagnons de voyage, il y a un couple aristocrate, deux couples de bourgeois, deux saintes sœurs et un démocrate. En cause de conditions hivernales particulièrement rigoureuses en 1870, le voyage prend beaucoup plus de temps que prévu, et la faim se fait sentir. Boule de suif étant la seule qui a emporté en voyage des collations, elle se doit d'offrir aux passagers affamés le contenu copieux et délicieux de son panier à provisions qui suffirait autrement pour trois jours de voyage. À l'arrivée à Tôtes, la diligence est arrêtée par le commandant de la garnison prussienne du lieu qui réclame à la jeune femme des faveurs sexuelles. Or, la prostituée patriotique décline vigoureusement la proposition du militaire ennemi. En ripostant au refus de Boule de suif, ce dernier interdit aux passagers de la diligence de continuer leur voyage. D'abord indignés par la proposition du Prussien, les voyageurs sympathisent avec la prostituée. Or, l'attitude de ceux-ci change au fur et à mesure qu'ils voient leurs affaires financières menacées par ce retard imprévu. Incités par l'initiative de Loiseau, marchand de vin en gros, les trois couples de notables montent un complot pour convaincre la prostituée résistante de changer d'avis. Ils recourent à un stratagème élaboré en déployant différents moyens de pression et arguments de persuasion, ce qui

---

<sup>604</sup> CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit., p.18.

<sup>605</sup> D'après la classification établie par Noëlle Benhamou. Voir : BENHAMOU Noëlle, *Filles, prostituées et courtisanes dans l'œuvre de Guy de Maupassant. Représentation de l'amour vénal*. Thèse inédite, le 7 juin 1996, l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1996.

apporte évidemment des fruits anticipés. Au bout de trois jours, Boule de suif cède à l'attaque morale effectuée par ses compatriotes (à l'exception de Cornudet, démocrate, qui s'abstient d'y participer) et passe une nuit avec le militaire prussien. Le lendemain matin, la diligence peut partir suite au laissez-passer accordé. Or, loin d'être appréciée et remerciée pour son sacrifice, Boule de suif se voit en revanche méprisée par les voyageurs pour la nature ignoble de l'acte de prostitution. Plus tard, à l'heure de repas dans la diligence, personne ne partage de provisions avec la jeune femme affamée, qui n'a pas eu du temps, cette fois-ci, de préparer son panier. Solitaire dans cette diligence pleine de monde, Boule de suif pleure, ses sanglots étant accompagnés des couplets de *La Marseillaise*, tantôt sifflotés tantôt fredonnés par Cornudet.

Comme arrière-plan panoramique de la ligne narrative, le thème de la guerre confère au récit la profondeur et l'épaisseur. Or, cela permet au romancier de traiter d'autres questions et d'autres problématiques, ce qui constitue d'ailleurs un point commun partagé par les récits du recueil *Les Soirées de Médan*. Comme l'observe Wolter, bien que le thème du conflit militaire franco-prussien soit le fil conducteur des textes du recueil, « [t]he emphasis in their stories is no longer on the Prussian enemy but on other topics: the senselessness of war in "L'Attaque du moulin," social interactions in "Boule de suif," and the individual in "Sac au dos"<sup>606</sup> ». Pour ce qui est de « Boule de suif », la nouvelle présente une peinture de comportements et de psychologie humains, individuels et collectifs. Y sont mis en lumière les rapports entre les gens, y compris ceux entre homme et femme, exacerbés dans un moment de crise, et tout un spectre vaste du questionnement sur la femme et le féminin. Si la femme est une figure de prédilection dans les textes littéraires de Maupassant, c'est que l'exploration de l'existence humaine et de la complexité des rapports humains, notamment ceux entre les sexes, est l'un des traits distinctifs de son œuvre. Comme le note Forestier, c'est « [l]e thème qui, entre autres, domine les récits : celui de l'impossible compréhension entre homme et femme<sup>607</sup> ».

---

<sup>606</sup> WOLTER Jennifer Kristen, *The Medan Matrix: Huysmans and Maupassant following Zola's Model of Naturalism*, *op.cit.*, p. 108.

<sup>607</sup> FORESTIER Louis, « Préface », MAUPASSANT Guy, *CN*, de, vol. 1, *op.cit.*, p. XXIV.

### *La femme (à vendre) au croisement des enjeux sociaux*

Lire le portrait de Boule de suif comme image pourvue de la signifiante sociale, c'est examiner le réseau de strates du sens où s'investissent les discours propres à l'état de société en question. Cela implique de tenir compte du contexte historique et socioculturel dans lequel le récit de Maupassant voit le jour. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons pour objectif la mise en relief de quelques enjeux liés à la problématique de la femme comme corps objectivé dans les discours à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Boule de suif s'inscrit dans toute une lignée de filles à vendre et, à une échelle plus large, dans une ample galerie de portraits féminins dans les textes littéraires de Maupassant. Loin d'être attribué exclusivement à l'œuvre de Maupassant, le penchant bien prononcé pour les personnages du beau sexe s'intègre dans une tendance globale de l'imaginaire artistique du XIX<sup>e</sup> siècle qui est peuplé de figures féminines, que ce soit la littérature, la peinture ou la sculpture. Le spectacle cauchemardesque peint dans un récit d'Ivan V. Gogol, grand écrivain russe du XIX<sup>e</sup> siècle, présente une parfaite métaphore illustrative de l'obsession de l'époque qui fantasme l'image de la femme omniprésente, sursexualisée et menaçante<sup>608</sup>. Hanté par la perspective du mariage et par la vision d'horreur de la future vie familiale, le protagoniste de la nouvelle de Gogol trouve partout de petites femmes. Il y a de quoi d'être terrifié face à une myriade de minuscules créatures identiques pullulant dans le chapeau, les poches et le tiroir de la table.

La prédilection nette que les arts en général, et la littérature en particulier du XIX<sup>e</sup> siècle manifestent pour les personnages féminins est largement étudiée dans des travaux critiques qui s'interrogent sur les modalités de ces représentations comme phénomène littéraire que social. On a désormais montré que les manifestations artistiques de l'époque fin-de-siècle sont ancrées dans leur contexte historique et culturel. Cette époque voit des changements importants dans la sphère de la vie privée<sup>609</sup>, changements qui se répercutent sur la division des rôles sociaux entre homme et femme, la structure de la famille et les rapports familiaux, le rôle de la femme dans la société, les normes du

---

<sup>608</sup> Il s'agit du récit *Ivan Vassilievitch Špon'ka et sa tante*. Mireille Dottin-Orsini sert de ce même exemple dans son article : DOTTIN-ORSINI Mireille, « Misogynies fin-de-siècle », in *Magazine littéraire*, mai 1991.

<sup>609</sup> Voir sur ce point : ARIÈS Philippe et DUBY Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, vol. IV, *De la Révolution à la Grande Guerre*, dirigé par PERROT Michelle, Paris, Le Seuil, « L'Univers historique », 1987.

comportement féminin. Cela entraîne aussi le changement des mentalités en matière de la perception du corps et de la sexualité<sup>610</sup>. À cette époque de la libération de mœurs, la sexualité féminine est encadrée par les normes strictes définissant les fonctions du corps de la femme, réservé au service de son époux et de ses enfants : « la maternité, la conjugalité et l'absence de jouissance<sup>611</sup> ». Le plaisir sexuel féminin est relégué hors mariage et circonscrit dans la sexualité vénale, soit adultère soit prostitutionnelle. À son tour, la prostitution est ciblée, en France du XIX<sup>e</sup> siècle, par le discours réglementariste comme un agent propagateur de désordre, de débauche et de maladies vénériennes<sup>612</sup>. La femme, surtout la femme à vendre, se trouve ainsi dans le point de mire des systèmes institutionnels de la société, que ce soit les autorités, les hommes de sciences, les médecins, les philosophes, les sociologues, et dans celui des champs discursifs. Ces aspects de la réalité socioculturelle n'échappent pas au regard des littéraires. Il en résulte l'irruption massive dans l'imaginaire littéraire français des personnages qui sont associés aux diverses formes de déviance, comme la prostituée et la femme adultère<sup>613</sup>.

En ce qui concerne la littérature de la prostitution dont la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle voit l'épanouissement, Bakhtine met en lumière la spécificité de cette production en tant que phénomène littéraire et historique. Pour ce qui est du personnage de la prostituée, il est porteur de l'identité historique du chronotope qui se manifeste à travers les rapports entre certains types de personnages littéraires et leur époque historique. Ainsi, l'arrivée du personnage de la prostituée sur le devant de la scène littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle est historiquement déterminée et liée, comme le note Bakhtine, au développement de la société bourgeoise dont le stade particulier entraîne la naissance et l'épanouissement

---

<sup>610</sup> CORBIN Alain, *L'harmonie des plaisirs, les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Perrin, 2001.

<sup>611</sup> REGNARD-DROUDOT Céline, « Dénoncer et dire la souillure. Les femmes victimes d'attentats à la pudeur devant la cours d'assises du Var au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Impossibles victimes, impossibles coupables. Les femmes devant la justice (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles)*, CHAUVAUD Frédéric et MALANDAIN Gilles (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Histoire », 2009, p. 33.

<sup>612</sup> CORBIN Alain, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Flammarion, 1982 [Aubier Montaigne, 1978]

<sup>613</sup> Comme le montre Tony Tanner, au fond de l'intérêt du roman du XIX<sup>e</sup> siècle pour la thématique de l'adultère se trouvent des changements sociaux dont l'institut de la famille n'est pas épargné : « its real, if secret, interest has been aroused by the weak points in the family, the possible fissures, the breaches, the breakdowns. Which is why the novel tends to be drawn, all but irresistibly, to the problem of adultery ». Voir : TANNER Tony, *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1979, p. 371.

de l'individualisme, l'importance accordée à la vie privée des gens au détriment du mode de vie collectif et les valeurs collectives. En plus, l'essor de la prostituée comme personnage est lié à l'intérêt croissant des gens pour la vie privée des autres. Ce qui se passe entre quatre murs et derrière la porte excite, chatouille, émousse la curiosité que le lecteur peut satisfaire dans la fiction littéraire, à travers la divulgation de la vie privée des héros. De là naît la « littérature de la vie privée », genre artistique dont le mandat consiste, en somme, à laisser épier, à écouter aux portes pour surprendre des moments intimes et piquants de la vie des autres<sup>614</sup>. Les figures littéraires des prostituées et des courtisanes sont bien placées comme groupe social pour remplir ce rôle en faisant ressortir des détails juteux et des secrets piquants de pratiques intimes de leurs clients<sup>615</sup>.

La complexité du phénomène qu'est l'ampleur de la « mythologie de la féminité<sup>616</sup> » dans la littérature fin-de-siècle est examinée en profondeur par Angenot dans son étude fondamentale élaborant le concept du discours social<sup>617</sup>. Étudiant le statut particulier de la fille publique dans l'espace discursif de la société française de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle Angenot définit le sociogramme de la prostituée<sup>618</sup>. D'après ce concept, les enjeux sociaux s'expriment dans toute la production orale et écrite d'une société donnée. Dans cette perspective, la verbalisation, dans les écrits de l'époque, du thème privilégié portant sur la femme est loin d'être accidentelle. En revanche, elle « comporte des enjeux sociaux, exprime des intérêts sociaux<sup>619</sup> ». La femme sert elle de modèle à tous les

---

<sup>614</sup> BAKHTINE Mikhaïl M., *Teorija romana* [Théorie du roman], t.3, in *Sobranie sočinenij* [Œuvres], *op.cit.*, p. 379 (nous traduisons).

<sup>615</sup> *Ibid.* Est aussi intéressante l'observation de Bakhtine sur les traits de ressemblance entre deux groupes sociaux, marchandes d'amour et domestiques. Ces derniers sont eux aussi bien situés pour dévoiler la vie personnelle de leurs maîtres en épiant, guettant, observant ce qui se passe à l'intérieur de la demeure, surtout derrière la porte de la chambre à coucher. La nouvelle de Maupassant présente un exemple intéressant de ce genre de la littérature. On y retrouve deux groupes de personnages représentant les groupes sociaux du monde réel, dont l'un est incarné bien évidemment par le protagoniste, Boule de suif. L'autre, celui des domestiques, pourrait être représenté, curieusement, par Loiseau, marchand de vin en gros. Mais en effet, c'est notamment Loiseau, cette espèce singulière de la moyenne bourgeoisie, pas loin placé du peuple donc, qui joue parfaitement un rôle soit du concierge soit du gardien de maison en guettant jour et nuit le moindre geste et le moindre bruit produits par tous, œil épiant, oreille tendue.

<sup>616</sup> DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris. Bernard Grasset, 1993, p. 17.

<sup>617</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, *op. cit.*

<sup>618</sup> *Ibid.*; ANGENOT Marc, *Le Cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 19

défauts et à tous les déchaînements et les transgressions auprès des autorités, des médecins et des sociologues.

Comme le montrent les travaux de recherches menés au XX<sup>e</sup> siècle et surtout dans les dernières décennies, la question de la représentation artistique de la femme est à étudier à la croisée des histoires, dont l'histoire des femmes, du genre, l'histoire des arts, l'histoire sociale, l'histoire des représentations entre autres. Ainsi, en mettant en relief les rapports entre la fiction romanesque et les processus sociaux liés à l'institut de la famille, Tanner soutient que la reprise récurrente des sujets littéraires sur les rapports sexuels hors mariage au XIX<sup>e</sup> siècle devrait être étudiée « throughout the whole range of nineteenth-century fiction, bringing in as much social history as seems appropriate<sup>620</sup> ». Ainsi, le recours aux données de recherche en critique littéraire et en critique des arts sous l'optique de l'histoire des femmes permet de se rendre compte de l'étendue du champ de bataille sur lequel cette véritable guerre sexiste bat son plein : « virulent misogyny infected all the arts to an extent understood by very few specialists in the cultural history of the turn of the century - perhaps precisely because it was so endemic and therefore so completely taken for granted by everyone<sup>621</sup> ». Mettant en examen l'ampleur de ce phénomène dans les arts du XIX<sup>e</sup> siècle, surtout dans les arts plastiques, et la diversité de formes de stéréotypes et de préjugés contre la femme qui s'inscrivent dans ces images, Dijkstra résume que la production artistique de l'époque représente « a veritable iconographie of misogyny<sup>622</sup> ». Le vif intérêt que manifestent les littéraires pour les questions relevant du champ de la problématique féminine donne naissance aux personnages situés aux pôles opposés de la métaphore binaire femme honnête – prostituée. Ainsi, la femme adultère et la fille publique deviennent des personnages fréquents dans l'imaginaire littéraire, traités par les écrivains par une lentille misogyne au goût du jour et du public.

Ces quelques éclaircissements nous serviront des points de repère pour examiner la façon dont la société fin-de-siècle s'exprime à travers l'image de Boule de suif, femme galante en voyage. La question est de savoir comment les enjeux de ce tournant du siècle

---

<sup>620</sup> TANNER Tony, *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, op.cit., p. 372.

<sup>621</sup> DIJKSTRA Bram, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, op.cit., p. VIII.

<sup>622</sup> *Ibid.*

sont réfractés dans le texte de Maupassant, quel est le mode d'investissement de la réalité dans l'aventure de Boule de suif et dans quelle mesure le portrait de l'héroïne est défini par l'intervention du monde extérieur à travers la semiosis discursive de la nouvelle. Dans notre stratégie analytique, nous suivons Angenot dans la suggestion que pour étudier le discours portant sur la prostituée, il faut chercher à le situer dans son interaction dialectique avec les autres thèmes, les autres discours et les configurations doxiques<sup>623</sup>. À cette première étape, notre analyse de l'image du protagoniste principal de « Boule de suif » s'appuie sur les données de recherche d'Angenot en matière des champs discursifs majeurs qui relèvent du « polysystème sociodiscursif<sup>624</sup> » de la société française du second versant du XIX<sup>e</sup> siècle.

### *Dire l'identité de la fille publique par le discours scientifique*

Comme l'a montré Agenot, parmi les différentes zones de l'ensemble des discours sociaux opérant dans la production artistique dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle se démarque surtout celui de la pensée scientifique. Le courant naturaliste emprunte aux sciences leur approche, celle d'observation minutieuse et de collecte de données, en l'appliquant à l'écriture, ce qui se traduit dans les écrits naturalistes par la collecte de traits ostentatoires et par l'importance du regard en prétention objectif, autrement dit le regard juste posé sur la vie et sur les hommes. Comme nous l'avons observé plus haut, la distance que Maupassant prend face au scientisme du naturalisme zolien n'empêche pourtant pas l'imaginaire du romancier de subir l'influence du discours scientifique.

Dans le domaine des sciences humaines dénote surtout *L'Origine des espèces* de Charles Darwin dont la parution a eu lieu en 1859<sup>625</sup>. Connu sous le nom de la théorie de la sélection et de la descendance de l'homme, l'impact de cet ouvrage dépasse largement le domaine de la science. Malgré la résistance du monde scientifique français à la théorie de sélection, la pensée darwinienne s'établit amplement dans diverses disciplines, de la

---

<sup>623</sup> ANGENOT Marc, *Le Cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, op.cit., p. 12.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 508

<sup>625</sup> Le titre de l'ouvrage est plus long : *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou La lutte pour l'existence dans la nature*. Le titre anglais original : *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*.



médecine aux sciences sociales<sup>626</sup>. La théorie de la sélection suscite l'explosion de tant de nouvelles idées et de fantasmes tout en renforçant un amalgame de mythes anciens. Aussi paradoxaux qu'ils soient, ces nouveaux mythes nourrissent la pensée intellectuelle, la réflexion des sociologues et l'imaginaire des littéraires, surtout celui des écrivains réalistes-naturalistes. Les postulats d'Herbert Spencer<sup>627</sup> viennent se joindre à la théorie darwinienne en servant ainsi de base théorique pour une science de la société, connue sous le nom du darwinisme social. Les phrases « sélection naturelle », « lutte pour la vie », « survivance du plus apte » et « évolution » entrent dans le vocabulaire de la pensée intellectuelle, dans le discours des politiciens, dans la littérature et le monde de la presse. Pour les classes dirigeantes de la société bourgeoise, le darwinisme social devient une justification opportune pour expliquer et légitimer des inégalités sociales entre les classes, les races et les sexes, en affirmant comme naturelle et logique la soumission du faible, privé de pouvoir, au puissant, qui détient ce pouvoir. Dans « Boule de suif », l'empreinte de la théorie darwinienne peut se lire dans le développement événementiel qui semble faire l'apologie de la réussite et de la suprématie du plus apte. Or, comme nous l'avons montré plus haut, l'intervention du discours pro-darwinien est compromise par celle de la voix contestataire qui dénonce la légitimation sociale de la force et la survivance du plus apte. C'est la prostituée dodue, impuissante, vaincue, humiliée, rejetée par les grands, qui se voit valorisée pour ses hautes valeurs morales, sa dignité humaine et aussi à cause de l'injustice que celle-ci subit. Nous reviendrons ailleurs sur la nature de cette voix sociale dissidente.

Il est très symptomatique de cette époque que les nouvelles sciences dont le XIX<sup>e</sup> siècle voit la naissance et l'évolution apportent des arguments scientifiques de l'infériorité physique, psychique et mentale de la femme par rapport à l'homme<sup>628</sup>. En

---

<sup>626</sup> Comme l'observe Yvette Conry, la traduction de l'œuvre en français altère le texte darwinien, ce qui en suscite, dans l'espace intellectuel français, des équivoques, des malentendus, des méprises et des développements inattendus. Sur ce point voir : CONRY Yvette, *L'introduction du darwinisme en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, J.Vrin, 1974.

<sup>627</sup> SPENCER Herbert, *Social Statics*, 1850; *First Principles*, 1862.

<sup>628</sup> Alors que les origines de la physiognomonie remontent à Aristote, c'est Johann Kaspar Lavater, pasteur suisse, qui entreprend de développer cette théorie en véritable science. Dans ses ouvrages principaux, *Essai sur la physiognomonie* (1781-1787) et *L'Art de connaître des hommes par la physiognomonie* (1806-1809), Lavater définit la physiognomonie comme la science qui apprend à connaître l'intérieur de l'homme par son extérieur. Selon Lavater, l'apparence de l'homme et tous les traits - nez, bouche, front, yeux - expriment la constitution et la spécificité du caractère, postulat dont s'inspirent les écrivains naturalistes.

arrivant au moment fort opportun, lorsque la puissance des dogmes religieux commence à décliner, les avatars doctrinaux de la théorie darwinienne servent à légitimer l'idéologie patriarcale qui est depuis toujours propulsée par le discours religieux. Ainsi, la primauté et la supériorité de l'homme sont désormais expliquées par la déficience, naturelle, innée, de la femme, et non par la volonté de Dieu. Rappelons aussi le rôle important que la théorie de l'évolution joue dans la 'philosophie' sociale de l'époque, connue sous le nom du 'darwinisme social'. Les hommes de sciences et les intellectuels se servent du savoir médical pour étudier l'ethnographie des classes laborieuses et prétendument dangereuses, dont la prostituée est un point de croisement. La prostitution et le sexe délinquant deviennent aussi un objet d'attention de l'école de Césaire Lombroso<sup>629</sup>. La thèse d'atavisme criminel à l'appui, Lombroso propose l'idée de la « prostituée née » en identifiant la fille de joie à une véritable femme préhistorique, bête humaine produite par une régression atavique. Objectivées et banalisées par la littérature réaliste-naturaliste de l'époque, les vérités savantes se réduisent à la pensée biologisante sur la femme.

Vu sous cette optique, l'intérêt du personnage de Boule de suif tient tout d'abord à la dualité de son portrait qui se situe au croisement réel-fictif. Pour son apparence, l'héroïne s'inspire apparemment d'une certaine Adrienne Legay, femme galante rouennaise, qui lui sert, comme l'affirment la légende et certaines sources documentaires, de prototype. Or, Boule de suif est une curieuse figure dans la mesure où son esthétique s'avère également porteuse de nombreux lieux communs en provenance du discours médico-légal de l'époque et de savoirs tout fait dont est alimenté l'imaginaire collectif. Ainsi, les descriptions du physique et du portrait psychologique de celle-ci transcrivent certaines thèses du discours scientifique des filles. Les traits de caractère, les détails de l'extérieur, les mouvements du corps, la réaction émotionnelle de l'héroïne de Maupassant, tout cela devient expressif, tout a une valence discursive et exprime une vision du monde.

Certaines notations commentant l'attitude de Boule de suif attestent son origine populaire, propre aux prostituées, et servent ainsi de marqueur social de classe. Telles sont les formes de l'activité expressive verbale – le naturel, la spontanéité du parler, la

---

<sup>629</sup> Ardent partisan du darwinisme, Lombroso développe l'anthropologie criminelle, théorie qui jouit d'un certain succès en Italie et en dehors de ses frontières. Selon la théorie de Lombroso, les actes criminels seraient la conséquence des instincts bestiaux propres aux ancêtres et aux représentants les plus primitifs de l'espèce *Homo Sapiens*.

sincérité de la parole, l'ignorance des normes socialisées de la conversation, du code de « paraître » et du jeu de discours mondain hypocrite, – qui se réfèrent au préconstruit socioculturel sur les filles<sup>630</sup> : « Boule de suif raconta, avec une émotion vraie, avec cette chaleur de parole qu'ont parfois les filles pour exprimer leurs emportements naturels » (I, 96). Notons ici la référence à l'hérédité (« emportements naturels » des filles).

En ce qui concerne le physique, les traits de l'héroïne se précisent en faisant référence au milieu social qui se traduit ainsi par le corporel. Les notations sur les rondeurs généreuses de la grosse fille sont couplées ailleurs dans le texte, à d'autres remarques dont l'une décrit des « grosses paysannes » de Tôtes et l'autre donne à voir la fraîcheur de la figure de Boule de suif qui « était une pomme rouge, un bouton de pivoine prêt à fleurir ». Ainsi, l'écart s'installe tout de suite entre deux modèles corporels opposant l'embonpoint de la fille du peuple, respirant la santé, et l'apparence des dames des classes fortunées. Notons que les traits de celles-ci, finesse, sveltesse, minceur, courbes élégantes<sup>631</sup>, teint pâle, à l'air presque mourant, conformément aux critères de l'esthétique physique prescrite par la mode féminine contemporaine<sup>632</sup>.

Si l'origine populaire de Boule de suif est sous-entendue dans la nouvelle, c'est que cela constitue à l'époque le savoir tout fait qui trouve la justification dans les textes scientifiques. Sur ce point, l'ensemble de données accumulées par Parent-Duchâtelet, spécialiste réputé dans le domaine de la prostitution dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, fait autorité comme référence. D'après l'enquête sociologique effectuée par Parent-Duchâtelet, les grandes villes françaises, particulièrement la capitale, voient un flot important de filles à vendre dont la majorité écrasante vient du milieu populaire,

---

<sup>630</sup> Le rôle du parler de Boule de suif comme voix sociale dans l'échange dialogique sera analysé par la suite.

<sup>631</sup> Voir sur ce point : VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, « L'Univers historique », 2004, p. 160-161.

<sup>632</sup> La minceur et la sveltesse, tout aussi comme la blancheur du teint, celle-ci étant préservée avec soin de l'influence des conditions naturelles telles la lumière du soleil, le vent, la pluie et le froid, sont l'apanage des femmes aisées, jamais exposées aux intempéries et vivant dans l'oisiveté. Qu'on pense au portrait de l'héroïne dans le récit « Un sage » comme exemple de l'étalon de la beauté féminine de l'époque : « Ses longues mains, sa joue, son cou étaient d'une blancheur et d'une finesse exquis ; c'était là de la chair fine et noble, de la chair de race ». (CN, I, p. 1037). Ajoutons à cela que, selon les canons de la beauté féminine romantique, « les yeux, comme la pâleur, accentuent l'appel à l'âme, l'allusion à l'insondable ». Voir : VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, op.cit., p. 135.

notamment de la couche paysanne<sup>633</sup>. Le physique et les traits de personnalité de Boule de suif semblent être inspirés par les descriptions de filles de joie qui figurent dans l'étude de Parent-Duchâtelet : Boule de suif est « [p]etite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses, avec une peau luisante et tendue, une gorge énorme qui saillait sous sa robe » (I, 91). La gourmandise de la grosse fille ne tardera pas à être confirmée, notamment par le contenu de son large panier à provisions que celle-ci a apporté au voyage. Les caractéristiques dépréciatives de l'héroïne reprennent celles qui sont répertoriées dans le catalogue établi par le médecin hygiéniste réputé. Y sont notés les traits physiques et qualités personnelles, propres aux filles déchues, tels que l'embonpoint, la voracité, l'oisiveté, l'émotivité et le tempérament irritable, mais aussi le sentimentalisme, la charité et la permanence du sentiment religieux<sup>634</sup>.

L'emploi du terme « magnifique » dans la description de l'héroïne - « deux yeux noirs magnifiques, ombragés de grands cils épais qui mettaient une ombre dedans » (I, 91) - demande la vigilance de la part du lecteur. Le noir des yeux constitue un indice signifiant par rapport au bleu de la beauté féminine idéale, associée à l'apparence de la dame mondaine. En plus, la couleur de la nuit va ici de pair avec l'ombre, ce qui renvoie à la dichotomie du féminin qui est à la fois magnifique et mystérieux, séduisant et dangereux pour l'homme<sup>635</sup>. On peut entendre dans cette imagerie le discours littéraire de la femme et l'écho des théories telles que la physiognomonie et la phrénologie dont la naissance est favorisée par le développement des sciences humaines au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

En ce qui concerne la frénésie des sciences médicales, c'est surtout l'affaire de l'hystérie qui connaît une ampleur sans précédent au XIX<sup>e</sup> siècle. À cette époque, où le

---

<sup>633</sup> Suite à la révolution industrielle, cette époque voit l'essor paysan vers la ville, l'accroissance du peuple, y compris celle des femmes, sans emploi dans les centres urbains, surtout dans la capitale, et l'appauvrissement rapide des classes populaires.

<sup>634</sup> CORBIN Alain, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (XIX<sup>e</sup> siècle)*, op.cit., p.20-24.

<sup>635</sup> Qu'on pense à cet égard à tant d'autres futures héroïnes de Maupassant, comme Henriette Dufour, jeune fille de la petite bourgeoisie, protagoniste dans « Une partie de campagne ». Les yeux noirs d'Henriette promettent dès le début de l'histoire le feu de passion vicieuse qui couve dans le corps de la jeune fille à l'air innocent. Soit une autre, l'héroïne du récit « L'Inutile beauté », avec « ses yeux gris comme des ciels froids » et « cette nuit opaque des cheveux noirs » (CN, II, 1223). Ce n'est pas pour autant que l'époux de Gabriele de Mascaret découvre une force inconnue et redoutable dans ce « produit bizarre et mystérieux » qu'est son épouse.

corps féminin et ses « pathologies » deviennent un objet de grande hantise chez les autorités et les médecins légistes, l'hystérie devient une maladie à la mode, l'hystérisation du corps féminin se transforme en une véritable obsession chez les médecins. Il en résulte une conviction populaire qui considère l'hystérie en tant que maladie féminine et la femme hystérique comme obsédée sexuelle. Certains traits du tempérament féminin sont étiquetés, par ce mythe collectif médical, comme symptômes et condamnés comme pathologies. Notons que la science rejette, après 1870, la tradition médicale de décennies précédentes selon laquelle l'hystérie est vue comme un trouble purement féminin et a une étiologie sexuelle<sup>636</sup>. Les anciennes théories laissent leur empreinte profonde sur les mentalités des Français, quoique de nouvelles idées viennent replacer les anciens postulats<sup>637</sup>. Les lieux communs du discours scientifique sur la femme s'imposent tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle tant dans les convictions populaires que dans l'imaginaire littéraire. Marquée par le défaut de consistance, la pensée scientifique, surtout médicale, confond la femme avec la femme-enfant, une telle idiote sous-développée. Il en résulte une symbiose étrange impliquant que les qualités féminines comme l'innocence, la pureté, le naturel, la fraîcheur sont considérées comme caractéristiques propres à un être primitif au stade animal et désignent le sous-développement de l'état mental, le déraisonnement infantile et la fragilité du corps. Le comportement de la jeune fille ou la jeune femme, de par leur 'naturel', la spontanéité d'émotions et décisions, l'agitation, les éclats de rire, l'imagination vive, la déraison puérile, la sensualité, ce type de comportement est interprété comme un symptôme de la nature hystérique, propre à la femme et lié à la sexualité, d'après les postulats tenaces de la théorie ancienne affirmant les rapports entre la sexualité et l'hystérie.

Dans le texte de Maupassant, on peut déceler l'empreinte des lieux communs du discours médical<sup>638</sup> dans les notations commentant l'attitude de l'héroïne. Celle-ci

---

<sup>636</sup> ANGENOT Marc, 1889 : *un état du discours social op.cit.*, p. 37.

<sup>637</sup> CABANES Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, vol. 1, *op.cit.*, p. 93. Bien que dépassé par le progrès des savoirs médicaux, le rapport sexualité-hystérie se fait exploiter par Charcot dans ses spectacles de mardi et par les littéraires dans leurs fantasmes fictionnels.

<sup>638</sup> Dans son long article sur l'hystérie publié dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Joseph Grasset la définit comme une maladie féminine : l'hystérie est donc « l'exagération du tempérament féminin, le tempérament féminin devenu névrose ». Voir : GRASSET Joseph, « Hystérie », in *Dictionnaire encyclopédique des Sciences médicales*, DECHAMBRE Amédée (dir.), vol. 15, Paris, Masson/Asselin, 4<sup>e</sup> série, 1889, p. 240-352.

manifeste une forte instabilité émotionnelle, un degré extrême d'émotions, l'impressionnabilité, une nature immature, bref tous ces traits dans lesquels s'investit le postulat scientifique de la femme-enfant, autrement dit une créature sous-développée, spontanée, agitée et incontrôlable, hystérique donc, la sexualité affichée finissant le portrait de la fille publique. La première notation de ce type : « le comte [...] calma, non sans peine, la fille exaspérée » (I, 97), trouvera sa justification à maintes reprises dans le comportement de « cette fille violente et irascible » (I, 100). Dans ce même ordre d'idées, on peut déchiffrer les brusques changements des pulsions de Boule de suif qui a du mal à se maîtriser face au commandant prussien de Tôtes : « La grosse fille tâchait de se dominer et d'être calme » (I, 99); elle est présentée tantôt « soufflant, rouge à suffoquer, exaspérée » (I, 100), tantôt répondant « avec une grande dignité » (I, 100). Les références à la femme-enfant se diffusent dans le texte par le biais de divers indices, implicites et explicites, qualifiant le comportement de la prostituée. C'est tout d'abord la manière dont le comte adresse la parole à Boule de suif : « Il lui parla de ce ton familial, paternel, un peu dédaigneux, que les hommes posés emploient avec les filles, l'appelant: "ma chère enfant" » (I, 114). Et encore plus bas une autre notation décrivant l'état moral de Boule de suif : « Elle fit des efforts terribles, se raidit, avala ses sanglots comme les enfants » (I, 120). L'indice implicite et le plus fort, c'est l'affaire du complot fomenté par les coalisés contre la prostituée. Ceux-ci se servent de toutes sortes d'arguments dérisoires pour faire croire Boule de suif à la nature noble de l'acte prostitutionnel à condition qu'il soit commis au nom de la patrie. En effet, il faut un haut degré de naïveté, de crédulité ou de candeur enfantine pour s'en remettre à une pareille conception.

***(D)écrire la prostituée par le discours du bon usage***

En gardant toujours l'idée que l'exubérance du tempérament n'est qu'une facette de la personnalité de Boule de suif, une observation suivante s'impose. La différence de celle-ci dans la société de la diligence se précise à travers l'ensemble des expressions extérieures qui se complètent : la mimique, le gestuel, les réactions prononcées. Ainsi, la spontanéité des paroles et les indignations bruyantes de l'héroïne composent son portrait verbal à deux facettes, langagière et sonore. L'aspect auditif des répliques

prononcées par l'héroïne rime avec d'autres aspects de son parler en donnant une image stéréotypée de la femme qui est non seulement impulsive et emportée, mais aussi privée de culture générale. Au niveau lexique et stylistique, la façon de parler de Boule de suif manifeste le manque de compétences en matière des « formes élémentaires du narratif, de l'argumentatif, de la phraséologie, [...], des règles de manipulation élégante<sup>639</sup> » et de la délicatesse d'expression. Le langage de l'héroïne, simple, tantôt ordinaire, tantôt familier, spontané, colérique, assaisonné d'injures, contraste avec le beau parler, recherché, réfléchi, mesuré, grave, autoritaire, de ses compatriotes haut placés.

C'est sur le plan discursif que la différence entre deux types d'expression verbale prend toute sa signification. L'écart fonctionne autour du régime discriminatoire de l'hierarchisation des compétences de s'exprimer. Il 'verbalise' ainsi différentes visions du monde et est à lire dans l'ordre des discours. Comme l'observe Angenot, non seulement la langue canonique se distancie du langage familier populacrier, mais elle est « indissociable de "bonnes manières " de sentir, de penser<sup>640</sup> ». À ce tournant du siècle, le bon usage, appelé par les Français le « français littéraire<sup>641</sup> », implique la maîtrise de la grammaire, du lexique, le recours à la phraséologie riche, l'élégance du style et l'emploi d'idiomatismes et de mythologismes entre autres « culturèmes<sup>642</sup> ». Cela permet de saisir la signification de la performance langagière que donnent les bourgeois auprès de la prostituée. Il faut noter le rôle des noms de personnages mythiques comme Judith et Holopherne, Lucrèce et Sextus, Cléopâtre, qui sont cités par les bourgeois dans leur exercice oratoire visant la prostituée. En tant que formes phraséologiques du beau style, ces mythologismes phraséologiques fonctionnent comme formules de complicité des bourgeois, des « *mots de passe*<sup>643</sup> », en dressant la barrière entre ceux-ci et la prostituée, non-compétente, non-initiée, non-lettrée, non-habile. Faisant partie du dispositif discursif de la langue du savoir-vivre et « [i]ndissociable de "bonnes manières" de sentir, de

---

<sup>639</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p. 134.

<sup>640</sup> *Ibid.*

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>643</sup> *Ibid.*, (souligné par l'auteur).

penser<sup>644</sup> », la rhétorique des bourgeois exprime une vision différente du monde, celle dont la prostituée est exclue.

Détail important du sens, la coloration émotionnelle des paroles, prononcées par les personnages, est mise en relief de telle façon qu'il est impossible d'en séparer l'aspect grammatical et lexical de la nature affective qui s'exprime à travers les timbres de la voix et devient une partie intégrante des répliques. L'échange verbal entre Boule de suif et ses compatriotes est une concrétisation du contraste entre deux camps opposés par le biais de l'opposition de mots, de sons, de tons. En tant que caractéristiques du langage parlé dans la vie réelle, les notions du champ auditif, tels « ton », « s'harmonise », « consonances et dissonances », « résonner » sont chez Bakhtine des éléments intégrants de la parole et du dialogue dans la fiction littéraire et de leur détermination sociale<sup>645</sup>. Cette perspective permet de tenir compte de la valeur discursive des répliques des personnages en globalité, sans en détacher le contenu du style et du ton. Ainsi, l'interaction des réactions verbales, chargées des mouvements expressifs, est une mise en forme textuelle de la confrontation des voix sociales opposantes, polémiquant l'une avec l'autre : « l'orientation du discours parmi les énoncés "étrangers" devient maintenant orientation parmi les langages socialement "étranger", dans les limites d'une même langue nationale<sup>646</sup> ». Différente de la rhétorique des grands, la parole de Boule de suif « commence à résonner comme un langage socialement "étranger"<sup>647</sup> ». C'est ainsi que l'altérité de Boule de suif se fait déterminer socialement, par le biais de son parler socialement étranger.

### *Viser la femme (à vendre) par la rhétorique réglementariste*

On relève, dans le texte de Maupassant, toute une panoplie d'indices du discours réglementariste sur la femme. Cela n'est pas surprenant, car c'est à cette époque que se déploie en France un réseau de mesures pour exercer le contrôle sur la sexualité illicite, surtout sur la prostitution, dont Boule de suif est une figure incarnée. Pour comprendre la

---

<sup>644</sup> *Ibid.*

<sup>645</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 104-107. Comme le note Bakhtine, « [d]ans la vie réelle du langage parlé, toute compréhension concrète est *active* : elle intègre ce qui doit être compris à sa *perspective objectale et expressive propre* ». (p. 104, souligné dans le texte).

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>647</sup> *Ibid.*



façon dont le discours réglementariste est introduit dans le récit par les effets de texte, il faut tenir compte de la problématique de la prostituée tant qu'elle entre dans les discours de la société française à ce versant du siècle. Le XIX<sup>e</sup> siècle verra l'apparition et l'épanouissement du discours médico-légal, né de la fusion du discours de pouvoir avec le discours scientifique. Ce dernier sert de justification pour les mesures de contrôle mises en place par les autorités. Le concept de la régulation des plaisirs sexuels se trouve au centre de l'idée bourgeoise de l'économie sexuelle. La sexualité étant devenue l'un des symptômes privilégiés de la pathologie féminine, la campagne de contrôler et redresser la marchandise humaine se focalise sur le corps féminin, en tant que chair hystérique assoiffée sexuellement. Dans l'économie de la société bourgeoise, il devient vital de calmer la sexualité de la femme pour assurer la fécondité réglée. Les discours médicaux de l'époque mettent ainsi l'accent sur les conséquences catastrophiques des affections vénériennes à l'échelle nationale. Certains sociologues affirment que l'hérédité vicieuse et syphilitique ruinerait le patrimoine de la famille et de toute la race. D'où l'ampleur que prend la campagne antisiphilitique. Dans le texte de Maupassant, l'inscription du discours hygiéniste liant la prostituée et la syphilis s'investit à travers les notations par lesquelles le rapport est établi entre Boule de suif et la contagion vénérienne : « Le compte prit avec dignité le bras de sa femme et l'éloigna de ce contact impur » (I, 118) ; « l'on se tenait loin d'elle comme si elle eût apporté une infection dans ses jupes » (I, 118).

Les mesures de contrôler et redresser la sexualité concernent toutes les femmes, et non seulement les prostituées, quoique celles dernières soient surtout visées. Corbin note que « le projet réglementariste qui se développe au cours du XIX<sup>e</sup> siècle laisse ouvertement percevoir désormais le projet de répression globale de la sexualité<sup>648</sup> ». Ce n'est pas pour autant que dans la nouvelle est dispersé un bon nombre de signes qui renvoient à l'identité collective féminine. Si différentes que soient les passagères de la diligence, tant au niveau du statut social qu'à celui des personnalités, elles sont liées à Boule de suif, d'une façon ou d'une autre. La référence à la nature vicieuse et à la sexualité vénale se manifeste dans le portrait de toutes les passagères de la diligence, ce

---

<sup>648</sup> CORBIN Alain, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (XIX<sup>e</sup> siècle)*, op.cit., p. 53.

qui traduit que la gent féminine, sans exception, est atteinte de déchéance. Ainsi, il n'y a pas de différence entre la prostituée et les deux saintes filles. Au point de vue de l'apparence physique, la plus âgée est décrite comme « femme aux chapelets pendants ». Le sens du commentaire se construit par l'association avec une autre remarque, celle décrivant les « doigts bouffis » de Boule de suif, « pareils à des chapelets de courtes saucisses ». D'ailleurs, la piste de décodage suggérant le rapport entre deux femmes a été balisée par le narrateur plus haut dans le texte: « vieille avec une face défoncée par la petite vérole ». L'allusion au passé orageux de la veille religieuse est faite ici par les signes de ravages laissés par la maladie vénérienne. À son tour, cela mobilise l'allusion au couple « prostitution-syphilis » faisant un lien immédiat à Boule de suif. Soit la remarque du narrateur qui parle de la « docilité de saintes filles habituées à toutes les soumissions ». Ici, le mot « soumissions » se met en rapport avec l'expression « fille soumise ». C'est ainsi que le lien qui s'établit entre les religieuses et les femmes de débauche met en question la sainteté des saintes sœurs. Dans cette image collective se lit l'empreinte des idées biologisantes affirmant que la race française est attaquée dans son intégrité physique par la dégénérescence fatale dont la femme devient l'incarnation par excellence. S'ajoute à ce portrait collectif l'idée reçue sur la propension de toutes les femmes à la religion<sup>649</sup>, ce qui se lit à travers la forte religiosité de Boule de suif et le rôle des saintes filles dans la réussite du complot.

Le portrait féminin cumulatif représente non seulement un terrain d'investissement des lieux communs visant la femme. L'énoncé doxique de la dégénérescence du sexe féminin est aussi lié à celui du déclin de la race française : « Le détraquement des femmes est une synecdoque du détraquement du macrocosme. Le déni de leur identité allégorise toutes les autres déterritorialisations qui s'accumulent<sup>650</sup> ». En tant que signe de la déchéance du beau sexe et de la féminité idéale, l'image de l'identité féminine collective sert de moyen de sémantisation de la vision crépusculaire, décadente, du monde.

---

<sup>649</sup> Le point de vue de Maupassant sur ce point se manifeste explicitement dans l'une de ses chroniques : « La femme étant, par nature, disposée aux abandons du cœur et de l'âme, à la fois, est religieuse presque toujours. Personne ne me contredira si j'affirme que les neuf dixièmes des femmes de France sont catholiques pratiquantes, alors qu'un tiers à peine des hommes tient aux croyances religieuses. Donc, donnez aux femmes les droits politiques : et c'est le plus sûr moyen de rétablir chez nous la monarchie, avec le pape comme souverain temporel. » Voir : MAUPASSANT Guy de, Chronique « Une Femme », 16 août 1882, reproduite in MAUPASSANT Guy de, *Chroniques*, vol.2, JUIN Hubert (éd.), *op.cit.*, p. 115.

<sup>650</sup> ANGENOT Marc, 1889 : *un état du discours social*, *op.cit.*, p. 849.

Le discours réglementariste est aussi mis en place à travers des formes spatiales. On est frappé par la récurrence des indices qui s'y investissent dans la topographie symbolique et renvoient à la fermeture. La figure circulaire se lit dans les espaces délimités par les murs – la diligence, l'auberge et l'église –, où Boule de suif se trouve tour à tour au cours du trajet. L'enchaînement de ces espaces s'organise dans une sorte de géographie d'emboîtement, d'enfermement, un véritable enclos d'où il n'y a pas de sortie. Notons que l'immobilisation, l'isolation, la clôture, la prison sont des éléments qui font partie de la thématique du piège qui est omniprésente chez Maupassant, comme le montre Besnard-Coursodon<sup>651</sup>. À tous les niveaux du récit (narratif et psychologique) et par tous les outils d'écriture, l'encerclement s'impose comme une configuration essentielle de l'espace et du mouvement, image qui prend toute sa signification sur le plan discursif.

Impossible de parler de la métaphore de l'encerclement dans « Boule de suif » sans parler de la stratégie de surveillance qui s'effectue par le biais de nombreuses paires d'yeux. Tous ces yeux qui épient la prostituée sans cesse, en contrôlant le moindre geste et le moindre mouvement. Au-delà du concept esthétique maupassantien du regard, la métaphore de la vision devient ici révélatrice du contexte sociohistorique et culturel. Or, le collectif parle dans l'image artistique à travers la fusion de la forme esthétique et du contenu narratif. L'un des intérêts du projet concerté par les bourgeois tient aux modalités et au succès du stratagème. Rappelons que c'est notamment à force de mettre en place une surveillance omnisciente que les comploteurs arrivent à mieux comprendre les traits de personnalité et les faiblesses de Boule de suif, ce qui joue un rôle important dans le succès du complot monté contre la fille patriotique. La subtilité de techniques déployées sous le masque se décline en termes du regard et fonctionne autour de l'opposition binaire visible/invisible. Ce dispositif de domination qui est déployé par le pouvoir autoritaire auprès de la prostituée fait penser au mécanisme disciplinaire décrit par Michel Foucault<sup>652</sup>. D'après Foucault, une société « comme la nôtre », est « inventive en mécanismes de pouvoir subtils et déliés » qui garantissent la réussite de l'exercice de

---

<sup>651</sup> BESNARD-COURSODON Micheline, *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant: le piège*, *op.cit.*, p. 94.

<sup>652</sup> FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Bibliothèques des histoires », « Tel », vol. 225, 1975.

répression et de domination du sujet<sup>653</sup>. Surtout en matière du sexe illicite, la réussite de la tactique de domination et d'interdit déployée par le pouvoir « est en proportion de ce qu'il parvient à cacher de ses mécanismes [...] Le secret [...] est indispensable à son fonctionnement<sup>654</sup> ». L'empreinte du discours disciplinaire peut être décelée dans la nouvelle à travers la façon dont la technique de domination est mise en œuvre par le cercle conspirateur des bourgeois : ceux-ci enveloppent leurs actions d'un voile de dissimulation si soutenue; l'affaire s'appuie sur la duperie, sous le masque du patriotisme, de la loi morale et de la religion; la violence collective s'effectue sous le couvert de l'anonymat des participants. Ce n'est pas pour autant que les stades d'organisation et d'élaboration de la manœuvre secrète sont narrés par l'emploi de « on » collectif : « on conspira », « On prépara longuement le blocus », « On régla le plan des attaques », « on commença les approches ». L'exercice de la pratique disciplinaire implique la nécessité de distribuer les rôles en sorte que personne ne soit pointé de doigt comme responsable de l'acte accompli. La façon dont le comte de Bréville réagit envers les sanglots de Boule de suif dans la dernière scène se situe dans l'ordre de l'anonymat de l'infamie collective : « [...] la comtesse s'en aperçut et prévint son mari d'un signe. Il haussa les épaules comme pour dire: "Que voulez-vous? ce n'est pas ma faute." » (I, 120).

Si le cercle, l'espace clos, la surveillance dissimulée, l'anonymat constituent des éléments clés du jeu de pouvoir exercé par les nantis auprès de Boule de suif, être dominé, cela fait penser au principe de fonctionnement du Panoptique, décrit par Foucault comme un modèle spatial abstrait de la machine de pouvoir. Employé dans une société disciplinaire pour assurer le contrôle des dominants sur les dominés, le système de soumission et de redressement se déploie à tous les niveaux de la société française du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>655</sup>. Dans « Boule de suif », on se trouve dans une mini-collectivité de contrôle et de surveillance où on s'observe tous en secret au cours du voyage. Ainsi, Madame Loiseau veille sur la petite épouse du grand industriel, Madame Carré-Lamadon,

---

<sup>653</sup> FOUCAULT Michel, *La volonté de savoir*, t. 1, *Histoire de la sexualité*, en 3 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèques des histoires », 1976, p. 113.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>655</sup> Dans la théorie foucauldienne, le panoptique, prison en forme circulaire, exprime en termes spatiaux une forme idéale des rapports du pouvoir. Voir : FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, *op.cit.*). Le panoptique comme structure carcérale est imaginé par les frères Bentham, Samuel et Jérémy, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

dont la première ne tarde pas à deviner la nature vicieuse. En tant que quintessence symbolique de l'« insolite sexuel<sup>656</sup> », Boule de suif constitue évidemment une cible privilégiée du regard de la communauté de la diligence. L'altérité de la prostituée est repérée par les passagers d'après l'évaluation visuelle de son corps qui est cerné, observé, estimé, fantasmé : le pouvoir le « caresse des yeux; il en intensifie des régions; il électrise des surfaces ; il dramatise des moments troubles<sup>657</sup> ». C'est surtout à travers l'interaction espace fermé/regard observateur que s'actualise l'exercice du pouvoir qui « prend à bras-le-corps le corps sexuel<sup>658</sup> ».

On relève donc dans le texte de Maupassant les éléments constitutifs de deux mécanismes de domination. Le discours réglemmentariste est transcrit à travers la reprise du contrôle par la société assurant le retour à l'ordre public par le biais de la réappropriation du corps féminin sexué. La sexualité illicite dont Boule de suif constitue une matérialisation symbolique est d'abord cernée, redoutée, puis fantasmée, valorisée, ensuite soumise et rendue utile par la communauté de la diligence pour être pourchassée finalement. Par ailleurs, il se lit ici le mécanisme de la violence collective. Maupassant, fin psychologue, s'interroge sur la psychologie sociale de ce phénomène de masse visant soit un individu solitaire soit un groupe minoritaire, celui qui est soit le plus faible, le plus démuné ou bien le plus distinct par rapport aux autres, plus nombreux. L'état de la société en situation paroxystique offre une mise en scène parfaite pour déployer le spectacle d'une confrontation humaine où l'altérité d'une personne – fille publique dans notre cas – devient une cible facile.

---

<sup>656</sup> FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, vol. 1, *La volonté de savoir*, op.cit., p. 61.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>658</sup> *Ibid.* La stratégie de surveillance omnisciente relève ici de tout un ensemble de manœuvres tactiques auxquelles les notables recourent pour assurer l'efficacité du complot. Ceux-ci doivent employer divers moyens – tolérance, persuasion, éloge, ruse – pour réimposer leur domination sur le corps sexuel de la prostituée lorsque celle-ci conteste l'autorité du pouvoir. On se demande s'il se lit ici la fragilité du modèle panoptique du pouvoir par rapport à la prostitution, criminalité tolérée et contrôlée, comme le suggère Jann Matlock. Sur ce sujet voir : MATLOCK JANN, *Scenes of Seduction : Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-Century France*, New York, Columbia University Press, 1994.

### *Écrire la femme par la réflexion philosophique*

En ce qui concerne le champ discursif philosophique qui est « depuis toujours mandaté pour dire le tout et le vrai<sup>659</sup> », notons surtout des idées philosophiques de Schopenhauer dont l'imaginaire de Maupassant subit l'influence comme d'ailleurs beaucoup de ses confrères et d'intellectuels contemporains. Quant à la sphère de rapports entre homme et femme, la pensée du philosophe allemand laissait croire que l'homme amoureux sacrifiait inconsciemment les élans de sa passion, quels qu'ils fussent, à l'instinct de reproduction, en dépouillant ainsi l'amour de tout son romantisme. Voici ce qu'en dit Maupassant, dans l'un de ses contes, « Auprès d'un mort » : Schopenhauer « a marqué l'humanité du sceau de son dédain et de son désenchantement », sa doctrine « a tué l'amour, abattu le culte idéal de la femme, crevé les illusions des cœurs, accompli la plus gigantesque besogne de sceptique qui ait jamais été faite » (II, 804-805). L'influence des idées de Schopenhauer explique, entre autres, le fort sens de pessimisme et de souffrance, si présent dans l'œuvre de Maupassant. « Maupassant est un pessimiste, note Armand Lanoux, et un misanthrope imprégné de Schopenhauer, sans aucune résonance chrétienne<sup>660</sup> ». Superposée à son expérience personnelle, la lecture de Schopenhauer se résout à l'équation du pessimisme fondamental chez le romancier, « [p]lus fondamental même que chez le philosophe et chez Flaubert », comme le souligne Banquart<sup>661</sup>.

À s'en tenir à l'étude des rapports humains qui est au centre de « Boule de suif » et, d'ailleurs, de toute l'œuvre du romancier, la pensée schopenhauerienne est la source du regard désenchanté que l'écrivain porte sur les rapports entre les sexes. Si l'amour est une illusion selon Maupassant, cette illusion est inévitablement amère. « Le thème qui, entre autres, domine les récits : celui de l'impossible compréhension entre homme et femme », comme le remarque Forestier<sup>662</sup>. Ce motif se lit dans « Boule de suif » tant au niveau textuel qu'événementiel. Comme nous avons observé antérieurement, chez Maupassant, le couple homme-femme est un duo antithétique qui fonctionne autour de l'opposition

---

<sup>659</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p. 849.

<sup>660</sup> LANOUX Armand, « Préface », MAUPASSANT Guy de, *CN*, vol. 1, op.cit., p. XVII.

<sup>661</sup> BANQUART Marie-Claire, « Introduction », MAUPASSANT Guy de, *Boule de suif et autres contes normands*, op.cit., p. XLIII.

<sup>662</sup> FORESTIER Louis, « Introduction », MAUPASSANT Guy de, *CN*, vol. 1, op.cit., p. XXIV.

binaire et dont deux figures adversaires, Boule de suif et le militaire prussien, servent d'incarnation

Par l'ironie du sort, ce n'est qu'à l'auberge que Boule de suif est appelée par son nom officiel, Élisabeth Rousset, quatre fois même. Mais si celle-ci obtient finalement son statut social, ce n'est que pour recevoir une proposition sexuelle de la part du militaire prussien. De cette façon, non seulement son corps constitue la ressource financière de Boule de suif mais, à la fois, il détermine aussi son statut social. Curieusement, un même modèle s'applique à d'autres personnages féminins, quoiqu'elles appartiennent au niveau social le plus élevé de la société bourgeoise. Ainsi, les ébats extra-conjugaux de Mme Carré-Lamadon, petite épouse adultère du grand manufacturier, vont de pair avec l'avancement social des de Bréville. Le couple aristocratique doit son haut statut sur l'échelle de rangs de noblesse aux faveurs sexuelles rendues par une dame de Bréville : « le roi Henri IV, [...] suivant une légende glorieuse pour la famille, avait rendu grosse une dame de Bréville, dont le mari, pour ce fait, était devenu comte et gouverneur de province » (I, 90). Quelques réflexions en découlent. Tout d'abord, toute femme se voit définie par son sexe biologique et évaluée selon les attraits de sa chair et ses facultés de plaire à l'homme et de satisfaire les besoins sexuels de celui-ci. Dans cette perspective, l'essence de la vie féminine ne réside que dans la valeur et la qualité de la chair; le rôle social de la femme se voit donc réduit à son essence biologique et à sa fonction d'objet sexuel pour l'homme. En plus, c'est que dans la société décrite comme « sereine et forte » c'est une prostituée qui devient l'incarnation de valeurs et de dignité, alors que les « honnêtes gens autorisés qui ont de la religion et des principes » se prostituent pour obtenir le statut de noblesse ou simplement pour le plaisir et prostituent l'une des leurs pour le sauvetage de leurs affaires de gros sous. Dans ce tableau, le sociogramme de la prostituée s'inscrit en rapport avec l'idéologème fin-de-siècle et celui de la dégénérescence de la race française dont l'interaction produit le discours décadent de la société en crise généralisée. C'est ainsi que la communauté de la diligence, petite parcelle de la société en crise, en état de désintégration, d'éclatement de repères, reprend en échelle réduite le tableau de l'apocalypse globale peinte dans l'incipit de la nouvelle.

Rappelons que la disposition des places dans la diligence se fait de sorte que la prostituée se trouve séparée de toutes les autres femmes qui « se trouvaient sur le même

banc; et la comtesse avait encore pour voisines deux bonnes sœurs » (I, 90). Le sens de cette topographie métaphorique se produit par le régime binaire de la dichotomie sociale qui implique la division des femmes en deux groupes, femme honnête et femme publique, conformément au discours proudhonien sur la femme. Résumant la doctrine de la « femme au foyer », Pierre-Joseph Proudhon, philosophe, sociologue et politicien de l'époque, lance la célèbre alternative, largement citée : « Courtisane ou ménagère (ménagère, dis-je, et non pas servante), je n'y vois pas de milieu<sup>663</sup> ». Cette même opposition binaire est reprise par la pensée socialiste. Qu'on pense à cet égard de la réflexion de Charles Fourier, socialiste saint-simonien, selon qui l'adultère féminin est beaucoup plus grave que masculin<sup>664</sup>. Ainsi, les idées topiques sur la femme, indiscutables et paradoxales qu'elles soient, se diffusent dans la société, y compris « la propagande socialiste soi-disant hostile aux valeurs "bourgeoises"<sup>665</sup> ». Le comportement de Cornudet faisant obstinément des avances à Boule de suif peut servir de représentation romanesque de la morale démocrate.

On ne peut pas manquer de noter la confusion au niveau des directives narratives en matière de l'évaluation des portraits féminins. Que ce soit la dame de Bréville, aristocrate, ou deux épouses bourgeoises, Mme de Carré-Lamadon et Mme Loiseau, ou bien les deux religieuses, la question revient constamment : une femme honnête, gardienne de foyer et de mœurs comme il faut, ou plutôt une femme adultère s'adonnant en cachette au feu de plaisirs charnels ou bien une prostituée potentielle, dévorée par une passion secrète, à peine retenue ? On se demande s'il s'agit de la remise en question de la femme ou plutôt d'une constatation sceptique que toutes les femmes qui se retrouvent dans la diligence sont des prostituées, soit actives soit potentielles, prostituées tout court. En plus, un motif récurrent se lit dans cette petite galerie de portraits féminins : toutes les passagères de la diligence sont liées à Boule de suif, d'une façon ou d'une autre, y compris les deux religieuses (nous avons déjà examiné plus haut la façon dont cet aspect s'inscrit au niveau textuel du récit). Ce n'est pas gratuit que ces dernières soient appelées « saintes filles ».

---

<sup>663</sup> PROUDHON Pierre-Joseph, *Système des contradictions économiques ou philosophie de la misère*, t. II, Paris, Guillaumin et C<sup>ie</sup>, t.2, 1846, p. 254.

<sup>664</sup> GROGAN Susan, *French Socialism and Sexual Difference: Women and the New Society, 1803-44*, New York, St. Martin's Press, 1992, p. 34.

<sup>665</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p. 483.



Ce n'est pas pour autant non plus qu'Élisabeth Rousset incarne, par toute son abnégation et son sacrifice charnel, une image ambivalente de la femme, une telle symbiose unissant deux images antithétiques, la sainte et la prostituée<sup>666</sup>. Or, tout en inscrivant toutes ces femmes de papier sous le signe de la chair, des plaisirs charnels et de la sexualité, qu'elles soient hypersexualisées (Mme Carré-Lamadon) ou frigides (Mme Loiseau) ou bien « habituées à toutes les soumissions » (comme les deux religieuses, dont l'une expérimentée par le passé bien orageux et l'autre obsédée par la passion dévorante suspecte), la nouvelle de Maupassant rectifie d'une certaine façon l'alternative axiomatique de Proudhon : il n'y a point de différence entre ménagère et courtisane, toutes les femmes sont pareilles, toutes se prostituent. De là naît l'impression de la Femme, au singulier, et non pas des femmes, au pluriel. La vision collective de la femme renvoie au thème de la Femme-putain du discours littéraire, portrait cumulatif d'une multitude des femmes, dont « toutes les nuances physiques, psychologiques, sociales ne sont qu'illusion d'optique », comme le note Dottin-Orsini<sup>667</sup>.

### ***Objectiver la femme par le pinceau littéraire : femme-nature-fleur-animal-aliment***

L'un des intérêts de la description physique de l'héroïne tient à la cumulation des métaphores qui renvoient au champ de la nature. Analysé dans plusieurs études, le profil 'appétissant' de Boule de suif se manifeste dans le jeu des indices à connotation alimentaire. L'image du personnage se voit ainsi situé dans le champ culinaire, ce qui renforce la connotation comestible de ce que les voyageurs font subir à Boule de suif en l'offrant à l'officier prussien. C'est ainsi que l'acte de l'abattage sacrificiel devient celui du cannibalisme social, comme le notent Alain Bourreau et Donaldson-Evans<sup>668</sup>.

---

<sup>666</sup> Le résumé qui s'impose ici et qui est fait dans de nombreuses études, c'est que l'héroïne se fait promue au statut de salvatrice de la France vaincue et humiliée. Citons comme exemple l'article de Michel Berta qui s'attache à montrer que la symbolique du parcours narratif de l'héroïne, les éléments textuel aussi bien que la spatialité et la temporalité de la nouvelle se réunissent pour décrire un parcours hagiographique de sainte, ce qui permet de parler de « Sainte Élisabeth Rousset ». Voir : BERTA Michel, « Sainte Elisabeth Rousset dite *Boule de suif* », in *Excavatio*, vol. XXII, 1999, *op.cit.*, p. 128.

<sup>667</sup> DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, *op.cit.*, p. 29.

<sup>668</sup> BOUREAU Alain, « Maupassant et le cannibalisme social », in *Stanford French Review*, vol. II, n° 3, Winter 1978, p. 351-362; DONALDSON-EVANS Mary, « The Decline and Fall of Elizabeth Rousseau : Text and Context in Maupassant's *Boule de suif* », in *Australian Journal of French Studies*, vol. XVIII, n° 1,

Dans la perspective de la peinture, on peut remarquer que presque tous les détails du portrait de l'héroïne – «grasse à lard», «chapelets de courtes saucisses», «pomme rouge», «plus rouge qu'une guigne» – sont dignes de pinceau de peintre de natures mortes. Sauf la notation «bouton de pivoine prêt à fleurir», fleur exotique, qui ajoute une note quelque peu discordante dans cette harmonie des aliments rustiques, genre de peinture considéré mineur dans le classement des genres. C'est sur le plan discursif que cette insistance sur les éléments de la nature prend toute la signification. Si on met l'esthétique du tableau culinaire-végétal dans le cadre du symbolisme traditionnel de l'imagerie artistique fin-de-siècle, on fait apparaître la valeur indicielle de ces éléments descriptifs dont la signification renvoie à l'essence biologique de la femme. Très fortement connoté culturellement, le portrait féminin littéraire devient ainsi un exercice d'écriture du langage social. S'y lit l'association de la femme avec toutes formes du naturel – flore, faune, biologie de la chair. L'aspect du naturel est repris dans la notation «une bouche charmante, étroite, humide» et des «quenottes luisantes et microscopiques<sup>669</sup>».

De même, il faut relever le statut de la pivoine dans ce tableau. Dans l'imaginaire artistique fin-de-siècle, la femme, associée à la fragilité, est perçue en termes de pureté, d'innocence et de rapprochement de la nature. Ceci trouve sa meilleure personnification dans la pensée fleur : «[W]oman was virtually a flower itself<sup>670</sup>». Une telle image de la femme donne naissance à un sujet particulier dans la peinture liant la femme et la matière végétale, surtout florale : «Woman became the personification of Flora in numerous paintings, she lived and died like the petals of the flowers she was forever toting about<sup>671</sup>». Par ailleurs, le type de fleur devient sémiologique pour exprimer la typologie

---

*op.cit.* Donaldson-Evans dresse l'analogie entre les compatriotes de Boule de suif et tous ces bourgeois rouennais qui, ayant soumis à l'autorité de l'occupant, «quietly nourish the occupying soldiers: indeed, they "feed" Boule de suif to the Prussian for their own freedom». (p.29).

<sup>669</sup> L'allusion à l'animalité bestiale de la femme retentit entre autres dans la description du double de Boule de suif, la jeune épouse du manufacturier, Mme Carré-Lamadon. Non seulement l'image de la petite bourgeoise, dévorée par la soif sexuelle, se situe sous le signe de l'animalité («pelotonnée dans ses fourrures»), mais par son apparence même, elle personnifie l'organe sexuel féminin. Jolie et mignonne, c'est une véritable créature de cauchemar de nuit, en forme de «sexe ambulante, le sexe monté sur pattes», pour reprendre l'expression de Dottin-Orsini. Voir : DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, *op.cit.*, p. 163.

<sup>670</sup> DIJKSTRA Bram, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, *op.cit.*, p. 15.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 15.

des femmes. Ainsi, les fleurs délicates et gracieuses, telles « the bluebelle, the rose, the fleur de lys », deviennent symboles iconiques de la femme vertueuse, pure et innocente<sup>672</sup>. Dans le classement féminin floral, la fleur de pivoine, grande, lourde, exotique, s'impose en antithèse par rapport aux créatures élégantes, fines et frêles, du jardin et des champs. En plus, fleur pas encore épanouie, le bouton de pivoine en tant qu'image symbolique suggère une association avec la femme en état de sous-développement, autrement dit femme-enfant. À cela s'ajoute aussi un rapport particulier par lequel la femme, les fleurs et les saisons sont liés entre elles de façon 'naturelle' dans l'imaginaire artistique. Les titres de tableaux tels que « "Spring flowers", "Blossoms" [...] would show elegant young ladies [...] spring blossoms themselves<sup>673</sup> ». Dans la nouvelle de Maupassant, on est en pleine tempête hivernale, dans une saison qui ne prédispose pas à la peinture de fleurs de printemps, fines et délicates. D'ailleurs, le physique de notre héroïne est loin de servir d'étalon d'élégance et de raffinement. Image antithèse de la fleur gracieuse et frêle, celle de pivoine reprend, par sa lourdeur et par le contour rond de sa forme, la pesanteur et la circularité du corps gras de Boule de suif. Une même opposition est reprise dans la palette de couleurs : le rouge vif et sensuel de pivoine, réactualisé encore dans celui de pomme et de guigne, contraste avec la gamme de nuances atténuées, délicates et douces des fleurs soi-disant nobles.

Les symboles culinaires et floraux spécifiques servent ainsi à marquer l'altérité de l'héroïne par rapport à la femme honnête. Le lexique particulier rend visible et sensible le contraste entre Boule de suif, fleur humaine exotique, lourde, corpulente, charnelle, en rouge vif sensuel, yeux noirs, et la fleur délicate comme image de la femme honnête, domestiquée, svelte, frêle, faible, pâle, aux yeux bleus, portrait concrétisant la pureté et l'innocence. La signification du tableau de la femme galante se construit en se référant, par opposition, à la vision collective de la beauté et de la normalité de la femme et de la féminité, vision qui relève de la perception binaire du féminin.

Rien d'étonnant donc à ce que Boule de suif, fille hystérique aux instincts féroces, au corps démesuré, alourdi de la graisse, se trouve au pôle opposé de l'échelle d'évaluation par rapport à la « ravissante » Mme d'Etrelles, dame distinguée. Le portrait de celle-ci est

---

<sup>672</sup> *Ibid.*

<sup>673</sup> *Ibid.*

esquissé brièvement dans la causerie de deux épouses bourgeoises, Mme Carré-Lamadon et la comtesse de Bréville : « Une vraie nature d'élite, fort instruite d'ailleurs, et artiste jusqu'au bout des doigts » (I, 118). On est ici en présence du régime d'évaluation binaire dont deux pôles antinomiques désignent deux types sociaux<sup>674</sup> appartenant à deux classes sociales opposées, la femme populaire, prostituée, et la femme du monde, nature d'élite. La première se réduit à la chair alors que l'autre est définie par l'instruction, la culture, l'esprit artistique raffiné.

Or, une puce à l'oreille permet au lecteur expérimenté de ne pas se laisser prendre par l'illusion du portrait distingué et raffiné de la femme mondaine. Au lieu de décrire la dite Mme d'Étrelles par l'expression *l'âme d'élite*, énoncé doxique appartenant à la « doxa du sublime aristocratique<sup>675</sup> », c'est, en revanche, « *nature d'élite* » (I, 118)<sup>676</sup> qui figure dans le texte. Cette notation situe ladite aristocrate irrémédiablement dans le champ de la nature, du naturel, des instincts et de la physiologie, et non pas dans celui de l'intellect, de l'esprit, ce qui relève de l'axiome qu'« il n'y a pas de femme supérieure par "l'intelligence"<sup>677</sup> ». Ce n'est pour autant que le mot « nature » apparaît plus haut dans le texte, notamment dans la description de Mme Loiseau « qui était de la nature des orties » (I, 117).

Le tableau de Boule de suif manifeste donc de façon très nette des indices discursifs de la pensée biologisante associant la femme à la nature et à l'animalité. Le recours à la catégorie du genre permet d'y identifier la dichotomie homme/femme, à savoir que la division entre deux sexes est marquée par l'opposition de deux pôles antithétiques, l'intelligence et la nature, la culture et les instincts, l'esprit et le corps respectivement. Cette (di)vision binaire s'inscrit dans tout un ensemble de dichotomies conceptuelles qui sont identifiées comme sexistes par certains auteurs féministes, comme l'observe Sandra

---

<sup>674</sup> Dans l'emploi du terme « type », nous suivons l'acception donnée par Angenot : « Le *type* est une catégorie explicative à la disposition de toute information nouvelle qu'il sert à "cadre". Le monde est plein de types, d'êtres typiques de leur race, patrie, province, classe, sexe, classe d'âge, profession, passion dominante ». Comme le note Angenot, la littérature et le théâtre ne font que suivre la production de types « qui abondent chez le savant, l'avocat général dans ses réquisitoires, le médecin, l'historien, le journaliste... De ce point de vue, le roman a contribué à naturaliser et à légitimer cette gnoséologie ». Voir : ANGENOT Marc, 1889 : *un état du discours social*, op.cit., p. 189 (souligné par l'auteur).

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>676</sup> Nous soulignons.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 480.

Harding<sup>678</sup>. C'est dans le cadre de ces polarités que la science et l'épistémologie se construisent au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : « reason vs. emotion and social value, mind vs. body, self vs. others, objectivity vs. subjectivity, knowing vs. being. In each dichotomy, the former is to control the latter lest the latter threaten to overwhelm the former, and the threatening "latter" in each case appears to be systematically associated with "the feminine"<sup>679</sup> ».

Nous pensons avoir montré à quel point le portrait de l'héroïne de Maupassant se rend identifiable par le discours de la société de son époque contemporaine. L'image cumulative du protagoniste dans laquelle se réunissent, comme dans un caléidoscope, les traits de la Femme à multiples visages est greffée de plusieurs discours fin-de-siècle. Porteuse de fonction sémiotique, le tableau multifacette de la femme est un signe idéologique, témoignant ainsi son orientation sociale. Divers champs discursifs s'unissent dans la production du discours misogyne dont les indices sont disséminés dans ce tableau féminin. La question qui se pose à présent est de savoir comment la représentation de Boule de suif est déterminée par son profil de femme en route, par quels discours l'itinéraire de celle-ci est structuré comme 'site' signifiant.

## Chapitre II

### L'itinéraire au féminin : construction d'altérité signifiante

*Le voyage n'abolit pas toutes les frontières ; il met à nu, au contraire, les contradictions*<sup>680</sup>.

Ce chapitre se concentre sur le parcours de Boule de suif comme entreprise spécifiquement au féminin. Nous allons examiner dans quelle mesure les discours de la société s'investissent dans le texte pour que l'itinéraire de l'héroïne se lise comme différent par rapport au trajet masculin. Puisque l'épaisseur discursive du texte ne se détache que dans le contexte des faits historiques et socioculturels, il est indispensable d'en tenir compte.

---

<sup>678</sup> HARDING Sandra G., *The Science Question in Feminism*, Milton Keynes, Open University Press, 1986, p. 165.

<sup>679</sup> *Ibid.*

<sup>680</sup> PERROT Michelle, « Sortir », in *Histoire des femmes en Occident*, DUBY George et PERROT Michelle (dir.), vol. IV, *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, *op.cit.*, p. 485.

## 1. Femme et mobilité

Dans l'univers de Maupassant, le trajet au féminin s'affirme en thématique en soi. Le déplacement sous toutes formes, que ce soit un voyage, une excursion, une traversée, une balade, est un motif récurrent dans l'œuvre littéraire de Maupassant. Comme l'observe Pierre Danger, la route et l'errance figurent parmi les thèmes que sont réitérés dans plusieurs textes du romancier<sup>681</sup>. Dans la perspective sociocritique, le engouement prononcé de l'écrivain pour le mouvement comme thématique peut être mis sous le signe de l'intérêt général que les artistes, écrivains et peintres, manifestent pour le motif de la mobilité, et celui du champ de voyage en général, à ce tournant du siècle, ce qui est à situer dans le contexte historique et socioculturel.

Époque de la modernisation, le XIX<sup>e</sup> siècle devient progressivement une époque de l'accélération de vitesses et de la mobilité de gens. Le développement du transport en commun et l'extension des voies ferrées modifient la façon de socialiser entre les gens issus de différentes couches sociales. S'attachent à la nouvelle pratique de se déplacer, de nouvelles sensibilités qui apparaissent dans l'Europe occidentale à l'égard du voyage par les moyens de transport public. Ainsi, l'expérience de voyage en train est perçue par les gens et représentée dans les œuvres littéraires comme néfaste. D'après Wolfgang Schivelbusch, la perception négative du transport ferroviaire, en tant que forme d'industrialisation du temps et de l'espace, est une réponse de l'imaginaire humain à la confrontation entre nature et technologie, suite à l'intrusion rapide et massive du progrès technique sur la scène de la vie sociale<sup>682</sup>. Comme pratique culturelle, le voyage favorise l'émergence de nouvelles mœurs et de nouveaux comportements comme le franchissement de frontières sociales, la volonté de délivrance, la transgression de normes

---

<sup>681</sup> DANGER Pierre, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Nizet, 1993, p. 206. Il convient de reprendre ici notre observation sur le style d'écriture de Maupassant qui manifeste cet aspect particulier, proche du rythme accéléré du déplacement par le transport. Alberto Savinio met en relief le « caractère ferroviaire » de la fiction de Maupassant au niveau textuel. Voir : SAVINIO Albert, *Maupassant et l'Autre* suivi de *Tragédie de l'enfance*, trad. Michel ARNAUD, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1977. Et encore, c'est en termes de voyage, de transport et de vitesse qu'Alain Buisine parle de la nouvelle maupassantienne qu'il qualifie comme « le plus rapide, le plus sûr et le plus économique moyen de transport textuel pour aller d'un événement à l'autre. C'est en somme, en cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le T.G.V. de la narrativité ». Voir : BUISINE Alain, « Paris-Lyon-Maupassant », in *Maupassant. Miroir de la nouvelle*, LECARME Jacques et VERCIER Bruno (éd.), *op.cit.*, p. 21.

<sup>682</sup> SCHIVELBUSCH Wolfgang, *Geschichte der Eisenbahnreise: zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München/Wien, Hanser, 1977.

de modestie et de pudeur. L'émergence et le développement de nouvelles formes d'activités culturelles apportent des changements dans la vie féminine. L'activité féminine croissante et la mobilité féminine, c'est une nouveauté socioculturelle qui est ne passe pas inaperçu par la société. La sphère du voyage et du déplacement constitue un véritable bouleversement qui se situe dans la globalité de transformations dramatiques dans toutes les sphères de la vie sociale, dans les rapports entre les classes sociales, les sexes, entre les sphères privée et publique. Or, la représentation des voyages dans l'œuvre de Maupassant surpasse de loin la mission informative en vue de renseigner le lecteur sur ce nouveau fait de la vie culturelle. À commencer par le transport public dont l'intérieur partagé en mouvement sert à exprimer l'évolution des formes de la sociabilité entre les couches et groupes sociaux et entre les sexes. La thématique du voyage offre aussi une mise en scène parfaite pour examiner la confrontation des espaces public et privé. D'où la profusion de divers types de moyens de locomotion dans les textes littéraires du romancier, diligence, train, navire, qui se posent en lieux privilégiés où s'établissent des contacts entre différentes classes sociales et entre homme et femme<sup>683</sup>.

Vu l'étendu du questionnement que la thématique féminine offre à l'imaginaire artistique à cette fin du siècle, l'on ne peut pas s'étonner de ce que le voyage au féminin devienne un champ privilégié pour Maupassant qui s'interroge sur la transgression des clivages sociaux et la promiscuité des rencontres, mais aussi, et surtout, sur la nature humaine en moment de crise. Ce n'est pas pour autant que la traversée entreprise par les voyageurs dans « Boule de suif » est mise dans le cadre d'une invasion militaire qui cause un bouleversement majeur dans la société. La défaite écrasante à laquelle succède l'envahissement du pays par les troupes prussiennes, en 1870-1871, est comparée dans l'incipit de la nouvelle aux cataclysmes naturels quand tout ordre est renversé et qu'on « se trouve à la merci d'une brutalité inconsciente et féroce » (I, 85). Les « fléaux effrayants [...] déconcertent toute croyance à la justice éternelle, toute la confiance qu'on nous enseigne en la protection du ciel et en la raison de l'homme » (I, 86). Le monde connu se transforme en monde inconnu et menaçant. L'occupation après l'invasion

---

<sup>683</sup> Comme le montre Fabienne Casta-Rosaz, reprise par Alain Corbin, le navire maritime devient à l'époque « un lieu privilégié de l'aventure sentimentale ». Voir : CORBIN Alain, *Avènement des loisirs (1850-1960)*, Paris, Flammarion, « Champs. Histoire », 2009, p. 76.

apporte « quelque chose dans l'air, quelque chose de subtil et d'inconnu, une atmosphère étrangère intolérable, comme une odeur répandue, l'odeur de l'invasion » (I, 86). Dans la société écrasée et fragmentée, tous les repères identitaires s'envolent en éclat. C'est à ce moment de crise que le besoin est ressenti dans la communauté de la diligence d'avoir une figure forte, à la hauteur des grandes personnalités du passé héroïque, celle qui puisse réunir la nation et sauver le pays : « L'un croyait aux d'Orléans, l'autre à un sauveur inconnu, un héros qui se révélerait quand tout serait désespéré: un Du Guesclin, une Jeanne d'Arc peut-être? ou un autre Napoléon I<sup>er</sup> ? » (I, 105). Il est intéressant de noter que cette situation paroxystique est comparée à l'univers inconnu, floue et incertain, d'un voyage lointain et périlleux lorsqu'on se sent détaché de l'espace familier et stable. L'odeur de l'invasion « emplissait les demeures et les places publiques, changeait le goût des aliments, donnait l'impression d'être en voyage, très loin, chez des tribus barbares et dangereuses » (I, 86).

En ce qui concerne l'héroïne de la nouvelle, raconter le voyage de celle-ci au temps de guerre est pour Maupassant un moyen d'éclairer diverses facettes de l'interaction humaine: l'exacerbation des esprits à un moment de haute tension, la confrontation de rapports entre les gens, le conflit éternel homme/femme et aussi le mécanisme de la violence collective contre l'individu. Il paraît que l'itinéraire d'une marchande d'amour exemplifie le mieux tout le champ de questionnement sur la femme qui fonctionne autour du régime binaire de diverses dichotomies : espace privé/ espace public, sphère domestique/sphère publique; femme au foyer, épouse légale, femme domestiquée/femme publique, femme à tous, femme à vendre; sexualité féminine légale, procréative/sexualité vénale, incontrôlée, improductive ; stabilité de la femme, épouse et mère, attachée au foyer et à la famille/détachement de la femme de la sphère domestique.

Notons aussi les espaces clos qui s'enchainent au cours du voyage relaté dans « Boule de suif » et qui favorisent l'étude de la psychologie des figurants par l'observation visuelle. Rappelons l'importance de la notion du regard dans le concept esthétique maupassantien de l'illusionnisme. L'espace partagé du transport public constitue une mise-en-scène parfaite pour monter un spectacle essentiellement visuel qui s'articule par le biais des regards curieux, à travers l'observation des uns par les autres. C'est bien là, dans l'intérieur de la diligence, que les passagers, coincés dans la proximité



physique, sont affrontés par des regards indiscrets auxquels l'on ne peut pas se soustraire. Tout aussi intéressante est la perception visuelle binaire du voyage qu'éprouve le passager de la diligence. Circonscrit dans l'immobilité de l'espace intérieur de la voiture, celui-ci en perçoit le déplacement par la contemplation du paysage passant derrière la fenêtre. Il en résulte la dualité de dimension de la spatialité de la voiture.

Quoi de plus fertile en somme que le champ de voyage pour raconter une aventure pimentée au féminin ? Mieux encore, celle d'une fille publique en route, et en plus, route de guerre, bref, route ouverte au mouvement, aux rencontres, à la contemplation et aussi à la violence. Il est intéressant d'analyser comment l'itinéraire de la femme (galante) en pleine guerre est marqué par les discours de la société française fin-de siècle, comment ce trajet se décline en termes du spatial, du social et du regard, autrement dit comment la femme en route s'articule comme corps social, contemplé et évalué, par l'association avec l'espace. C'est ce qui constitue l'objet de notre réflexion dans les pages qui suivent.

## **2. Voyage au féminin comme entreprise à part**

La première chose qui saute aux yeux dans les récits de Maupassant racontant l'itinéraire féminin, c'est que l'aventure tourne, le plus souvent, à une affaire hasardeuse de nature bien particulière. Le déplacement par un moyen de locomotion, que ce soit un wagon de train, une diligence, un fiacre, une yole ou bien un navire maritime, se situe pour la plupart sous le signe d'entreprise risquée avec des conséquences périlleuses pour la femme, celle-ci étant le plus souvent un objet de chasse du mâle séducteur<sup>684</sup>. Faisant une même observation, Pierrot met l'accent sur l'attention portée à la femme dans les récits d'aventure et de voyage du romancier bien que les rôles assumés par l'héroïne varient : « soit que, comme dans *Boule de suif*, elle apparaisse comme la victime immolée à une nécessité supérieure; soit que, au contraire, la conquête d'une femme devienne la récompense d'un déplacement aventureux et pénible; soit enfin que, comme dans *Une Partie de campagne*, la conquête et la possession amoureuse se manifestent comme le

---

<sup>684</sup> Rappelons que la division de rôles chasseur-chassé dans les rapports homme-femme subit le changement au cours de la vie du romancier, comme le montre Mary Donaldson-Evans. Sur ce point voir : DONALDSON-EVANS Mary, *A woman's revenge: the chronology of dispossession in Maupassant's fiction*, op.cit.

stade supérieur [...] d'un processus de mouvement progressivement accéléré<sup>685</sup> ». Est à noter dans cette réflexion la mise en relief du déplacement comme élément intégrant de l'aventure sexuelle qui se fait couronner par la conquête d'une femme. De plus, il y a un rapport particulier chez Maupassant entre la mobilité et le sexe féminin : « [I]l est probable que la femme entretient une relation profonde avec cette loi du mouvement<sup>686</sup> ». Effectivement, dans « Boule de suif », le trajet de Rouan à Dieppe tourne pour toutes les passagères de la diligence à un parcours jalonné d'épreuves sexuelles, qu'elles soient éprouvées, fantasmés ou suggérés dans les allusions glissées par la voix narratrice, quoique la prostituée soit, bien évidemment, l'objet par excellence de convoitises masculines. Nous examinerons à présent les modalités du voyage de l'héroïne en tant que mobilité au féminin pour voir par quels indices ce trajet est marqué comme déviance.

Si Boule de suif se montre tout de suite différente par rapport à tous les autres voyageurs, tant les hommes que les femmes, cela se fait par le biais de la place qu'elle occupe dans la diligence. D'après l'observation de Daniel Grojnowski, l'intérieur de la diligence fonctionne comme un espace structuré socialement, en conformité parfaite avec la hiérarchie dictée par l'ordre patriarcal : la façon dont les voyageurs prennent place dans la voiture, expose un double registre de l'ordre social dont le dictat prescrit une place précise non seulement selon la couche sociale, mais aussi selon le statut familial, à savoir marié ou non marié<sup>687</sup>. C'est ainsi que par le biais de la géométrie de l'espace, la disposition des passagers dans la voiture exprime la supériorité des couples sur les personnages solitaires, dont les deux marginaux, Cornudet, démocrate, et Boule de suif, prostituée. L'altérité de l'héroïne s'articule ainsi en termes spatiaux, par la place qui lui est accordée dans la topographie métaphorique de l'intérieur. Curieusement, la déviance de celle-ci est perçue par les passagers dès les premiers moments du trajet sans même que son métier soit précisé. Il n'y a pas, semble-t-il, de marqueurs explicites qui trahissent l'occupation 'honteuse' de Boule de suif, ni dans le code vestimentaire ni dans ses manières, sauf sa forte corpulence et le fait que celle-ci embarque en solitaire.

---

<sup>685</sup> PIERROT Jean, « Espace et mouvement », in *Flaubert et Maupassant. Écrivains normands*, BAILBÉ Joseph-Marc et PIERROT Jean (éd.), *op.cit.*, p. 168.

<sup>686</sup> *Ibid.*

<sup>687</sup> GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, « Lettres supérieures », 2000, p. 105-06.

Ce n'est pas pour autant qu'aux yeux de ses compatriotes, la différence de la prostituée se conjugue en termes géométriques, par le biais des lignes et des formes métaphoriques. Tout d'abord, une telle perception s'articule à l'interface du spatial et du social, et, en tant que telle, elle a une signification idéologique qui est soumise à des lois socio-historiques. En plus, l'introduction du facteur du genre permet de mettre en lumière l'orientation sexuée de la « théorie des "sphères" [en tant que] manière de penser la division sexuelle du monde et de l'organiser rationnellement, dans l'harmonieuse complémentarité des rôles, des tâches et des espaces, réconciliant ainsi la vocation « naturelle » avec l'utilité sociale<sup>688</sup> ». Le modèle de deux espaces d'influence comprend l'espace extérieur, public, qui appartient à la sphère de l'activité masculine, et celui de la sphère intérieure, privée, du foyer familial, à laquelle est vouée la femme. La répartition des espaces est liée intrinsèquement à celle des rôles entre sexes qui est définie par le Code Napoléon, selon lequel la femme mariée dépend, juridiquement, économiquement et moralement, de son époux. La division en sphères est à situer dans la totalité du système institutionnel ; elle relève de l'idéologie patriarcale qui définit le rôle de la femme par rapport au statut familial de celle-ci et à la dépendance de l'homme. En tant que maître, le rôle de celui-ci est assumé d'abord par le père et dont l'époux prend le relais. Il en résulte que dans la société française du XIX<sup>e</sup> siècle, la vie féminine est encadrée par la famille, alors que l'homme, lui, détient le privilège d'exercer l'activité dans le monde extérieur<sup>689</sup>. La stratégie de la division sexuelle du monde réconcilie ainsi « la vocation "naturelle" avec l'utilité sociale<sup>690</sup> ». La division sexuée de l'espace est argumentée à l'époque par Jacques Boucher de Perthes dans les termes suivants : « [À] l'homme il faut du jour, de l'air, du mouvement; la femme, par sa nature, convient à l'intérieur du logis et aux occupations sédentaires<sup>691</sup> ». L'intérêt de cette tirade tient à ce que la répartition sexuée du monde est exprimée en termes binaires qui relèvent de deux

---

<sup>688</sup> PERROT Michelle, « Sortir », in *Histoire des femmes en Occident*, DUBY George et PERROT Michelle (dir.), vol. IV, *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, *op.cit.*, p. 468.

<sup>689</sup> ARNAUD-DUC Nicole, « Les contradictions du droit », in *Histoire des femmes en Occident. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. IV, dirigé par FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, *op.cit.*, p. 102-116.

<sup>690</sup> PERROT Michelle, « Sortir », in *Histoire des femmes en Occident*, DUBY George et PERROT Michelle (dir.), vol. IV, *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, *op.cit.*, p. 468.

<sup>691</sup> BOUCHER DE PERTHES Jacques, *De la femme dans l'état social, de son travail et de sa rémunération*, Discours prononcé à la société impériale d'émulation d'Abbeville, dans la séance du 5 novembre 1859, Abbeville, P. Briez, 1860, p. 28.

champs sémantiques, espace et temps : espace (extérieur-intérieur)/mobilité (activité-sédentarisme) et temps (jour-nuit).

Il s'établit ainsi un type particulier de la géométrie métaphorique que Griselda Pollack définit comme « metaphorical map in ideology<sup>692</sup> », géométrie sociale où la division en sphères publique et privée se rattache à l'idéologie de la domesticité. L'hégémonie de la domesticité féminine se manifeste dans la façon dont elle établie et régularise en système de normes le comportement des femmes et des hommes dans les espaces publics et privés : « Presence in either of the domains determined one's social identity<sup>693</sup> ». Les espaces qui s'attachent à l'identité féminine, « spaces of femininity<sup>694</sup> », s'opèrent non seulement comme ceux de lieux de foyer, comme « drawing-room or sewing-room. The spaces of femininity are those from which femininity is lived as positionality in discours and social practice<sup>695</sup> ». Visant la femme, l'idéologie du « social domestique<sup>696</sup> » implique que sortir physiquement de chez soi, se rendre en voyage, constitue pour celle-ci la transgression des frontières des espaces de féminité, et est associé à la sortie morale du rôle traditionnel de la femme. Ayant pris le large, Boule de suif désobéit à l'idéologie de la domesticité et s'inscrit donc dans la déviance par rapport à l'identité sociale prescrite à la femme.

Il reste la question de l'altérité de Boule de suif en tant que voyageuse en solitaire. Il faut noter que la femme qui apparaît en voyage sans accompagnement éveille des soupçons à ce tournant du siècle. Tout d'abord, la femme célibataire, femme seule, non accompagnée, est perçue comme anomalie, « antimodèle de la femme idéale<sup>697</sup> ». Vue comme antipode de la mère/épouse, gardienne de foyer, et placée sous le signe du rejet du mariage, une femme solitaire en voyage se transforme en figure de la solitude féminine errante, et, comme telle, elle peut « être suspectée de menacer le modèle familial<sup>698</sup> ».

---

<sup>692</sup> POLLOCK Griselda, *Vision and Difference : Feminism, Femininity and the Histories of Art*, op.cit., p.98. Sur ce point voir : le chapitre 3, « Modernity and the spaces of femininity », p. 70- 127.

<sup>693</sup> *Ibid*, p. 98.

<sup>694</sup> Sur ce point voir le chapitre 3: « Modernity and the spaces of femininity », p. 70-127.

<sup>695</sup> *Ibid*, p. 93.

<sup>696</sup> PERROT Michelle, « Sortir », in *Histoire des femmes en Occident*, DUBY George et PERROT Michelle (dir.), vol. IV, *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, op.cit., p. 468.

<sup>697</sup> DAUPHIN Cécile, « Femmes seules », in *Histoire des femmes en Occident*, DUBY George et PERROT Michelle (dir.), vol. IV, *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, op.cit., p. 446.

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 459.

Comme l'observe Cécile Dauphin, nombreuses sont des étiquettes qui sont attribuées à la femme seule, sans mari : « Virago, lesbienne, amazone, putain, grisette, bas-bleu<sup>699</sup> ». Ces appellations sous-entendent diverses formes de la sexualité aberrante qui constitue la déviation par rapport à la norme, sexualité procréatrice.

On peut ranger sous le signe de ce même postulat la division des déplacements féminins en bénis et permis, classement qui se transforme vers le XIX<sup>e</sup> siècle en exigence<sup>700</sup>. Si à l'époque de Rousseau, la femme se déshonore en se montrant au public, au XIX<sup>e</sup> siècle, le « soupçon pèse sur les déplacements des femmes et notamment des femmes seules », comme l'observe Perrot<sup>701</sup>. D'ailleurs, toute forme d'engagement et d'activité de la femme, surtout de la femme solitaire, sur la scène sociale dans la vie extérieure est vue comme une démarche audacieuse, un attentat aux mœurs, une tentative d'être libre, autonome, d'être au-dessus de l'homme, ce qui est qualifié de renversement de l'ordre social. Comme l'indique Yannick Ripa, « l'oubli de leur statut de femme, soumise, discrète et maternelle, transforme [les femmes] en êtres hybrides<sup>702</sup> ».

Un autre détail qui s'impose dans le domaine du voyage relève de l'aspect mouvant du moyen de transport. Le déplacement s'inscrit sous le signe de dynamisme, de fluidité, d'instabilité, d'imprévisibilité, qui est opposé de la statique et de la fixité. Doté de ce symbolisme, le moyen de transport comme image artistique contribue à promouvoir la vision inquiétante des déplacements féminins, surtout par le transport public. Ceci dit, la femme qui ose quitter l'espace domestique en se rendant en route se situe dans l'oubli de sa vocation de femme, dans l'exhibition de soi et l'indécence, bref dans la transgression des normes du modèle de la femme idéale. En plus, la voyageuse solitaire est perçue par le public comme femme sans maître, sans points d'ancrage, sans contrôle, autrement dit comme femme errante qui s'inscrit sous le signe de désordre. À cette moitié du siècle qui voit la médicalisation de la société, où les mœurs féminines, jugées déviantes, se transforment en symptômes, la transgression du code comportemental est qualifiée comme une indication de pathologie physiologique et de troubles mentaux. Une telle

---

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>700</sup> PERROT Michelle, « Sortir », in *Histoire des femmes en Occident*, DUBY George et PERROT Michelle (dir.), vol. IV, *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, *op.cit.*, p. 468.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 479.

<sup>702</sup> RIPA Yannick, *La ronde des folles. Femmes, folie et enfermement au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1985, p. 37.

espèce de femme qui ose sortir du rôle assigné se situe « dans l'a-normalité à tel point qu'elle mérite le Sanitas!<sup>703</sup> ». Le caractère notable de ces observations tient surtout en signification de la confrontation entre la société et les femmes déviantes qui menacent le fondement même de l'ordre social. La femme en route se pose alors en construction discursive.

Le second versant du siècle voit naître un nouveau profil du regard, en tant que forme de conduite et discours, qui s'introduit dans la sphère de la spatialité en se dotant de fonction évaluative. En vue de l'œuvre artistique, on notera le rôle du regard socialisé dans la perception et l'évaluation des lieux comme site du spectacle humain. Comme le montre Hamon, l'interaction regard évaluatif/espace s'opère dans les textes des écrivains réalistes : « une *législation* s'introduit dès la composition du moindre " site" ou *topos* de regards : tout espace, selon qu'il est public, privé, ou semi-privé, autorisé ou interdit certaines activités, définit comme convenable ou inconvenable tel ou tel geste<sup>704</sup> ». Cela explique la spécificité des descriptions des lieux dans les textes réalistes : « espace réaliste optique » implique « espace évaluative<sup>705</sup> ». De là naissent des modalités normatives de la réticulation de l'espace par rapport au regard. Désormais cette liaison n'est pas neutre : « Regardez d'un lieu clos (privé) vers un lieu ouvert n'est pas équivalent à regarder d'un lieu ouvert (public) dans un lieu clos (privé). Ce qui peut être regard de touriste (autorisé) dans un cas peut devenir espionnage (interdit) dans l'autre cas<sup>706</sup> ».

Le recours à la catégorie du genre permet d'éclairer une autre facette de l'interaction regard/espace qui s'opère dans la représentation des endroits de la communication sociale, dans les œuvres artistiques du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans son analyse historique des œuvres des artistes modernistes de l'époque en question, Pollock met en relief le rôle de la vue dans la structuration sexuée de l'espace social et dans la façon dont les femmes évoluent dans l'espace, qu'il s'agisse des pratiques culturelles ou de présentations artistiques. Comme images picturale et littéraire, les espaces de la féminité

---

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 25. L'acception du terme 'Sanitas' est décrite par Yannick Ripa en termes suivants : « Le Sanitas : section de la Salpêtrière, réservée aux grandes agitées » (*Ibid.*, p. 25).

<sup>704</sup> HAMON Philippe, *Texte et idéologie, Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire, op.cit.*, p. 121 (souligné dans le texte).

<sup>705</sup> *Ibid.*

<sup>706</sup> *Ibid.*

se construisent par le biais de « different organization of the look<sup>707</sup> ». La transgression des frontières des espaces de féminité rime avec l'exposition de la femme au regard évaluatif qui est orienté en fonction de classe et de genre. C'est ici, en bas de cette ligne que se situe « the realm of the sexualized and commodified bodies of women [...] where capital, class and masculine power invade and interlock<sup>708</sup> ». La politique sexuée du regard fonctionne « around a regime which divides into binary positions, activity/passivity, looking/being seen, voyeur/exhibitionist, subject/object<sup>709</sup> ». Nous aurons l'opportunité de revenir sur l'interface de l'espace et du regard plus loin.

La lecture de l'itinéraire au féminin serait lacunaire si l'on néglige le rôle des thématiques mythiques auxquels les bourgeois font recours dans leur campagne d'assaut contre Boule de suif : « On cita des exemples anciens: Judith et Holopherne, puis, sans aucune raison, Lucrèce avec Sextus, Cléopâtre [...] On cita toutes les femmes qui ont arrêté des conquérants, fait de leur corps un champ de bataille, un moyen de dominer, une arme, qui ont vaincu par leurs caresses héroïques des êtres hideux ou détestés, et sacrifié leur chasteté à la vengeance et au dévouement. » (I, 112). Nous avons examiné antérieurement la valence signifiante de ces références mythiques en tant qu'outil dans le dispositif langagier de domination des élites par rapport au peuple. Or, ces expressions phraséologiques contiennent aussi d'autres nuances du sens qui ne sont pas à ignorer. Même un examen rapide du texte révèle que la totalité des exemples, sélectionnés par les notables dans le capital culturel, se résume sur la mise en usage de la sexualité féminine pour le bien de la société et de la nation en affirmant la sexualité comme devoir. La catégorie du genre se pose ici particulièrement productive pour faire apparaître des nuances de sens idéologiquement marqués par le discours de la femme. On peut reconnaître, inscrite au fond du texte, la métaphore ancienne associant le champ de bataille au lit et le corps féminin à l'arme de guerre, métaphore qui se retrouve au cœur de l'entreprise héroïque de Judith, guerrière biblique. Fournissant un modèle du sacrifice féminin, la thèse du mythe fondateur manifeste, dans le contexte sociohistorique de la France fin-de-siècle, une vocation historique et s'inscrit dans l'ordre du discours. On peut

---

<sup>707</sup> POLLOCK Griselda, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, op.cit, p. 120.

<sup>708</sup> *Ibid*, p. 112

<sup>709</sup> *Ibid*, p. 124.

y repérer un tracé de la thèse idéologique de l'assujettissement du corps féminin en tant que propriété de la société, propriété dont l'homme détient le monopole et commande l'usage.

Une autre facette du sens dans les références mythiques relève du discours de la violence féminine politique, discours focalisé sur le corps féminin. En cela, l'ardeur de Boule de suif, prostituée militante qui se fait associer, dans le texte, à celle des actrices antiques et bibliques qui agissent sur l'avant-scène de la vie politique, dont la guerre. Et, en plus, celle-ci réclame son droit de disposer de son propre corps dans cette bataille. Pour saisir le discours collectif alarmiste derrière de la figure d'Élisabeth Rousset qui vit ici sa guerre à elle, il faut tenir compte qu'au tournant du siècle, « [p]as besoin [pour les femmes] de transgresser l'interdit des armes pour que la violence des frontières du genre paraisse violente et intolérable<sup>710</sup> ». Fanny Bugnon examine le double processus qui régit la manière dont les actes violents commis par les femmes et les motivations politiques par lesquels celles-ci sont guidées sont interprétés par le discours public sous la Troisième République. D'un côté, les actes de l'engagement politique féminin sont réduits au sexe de femme et à l'ordre biologique du corps féminin, et se font dépolitiser, disqualifier, ce qui se situe dans l'ordre de la thèse affirmant l'infériorité et la minorité de la femme. De l'autre côté, la femme qui s'engage dans de tels actes est stigmatisée comme monstrueuse altérité, biologique et sexuée : « soit ces femmes sont maintenues et assignées dans leur catégorie de sexe, et, dans ce cas, la dimension politique en est contestée, quand elle n'est pas tue; soit la dimension politique est admise, ce qui rend alors leur appartenance de sexe de l'ordre de l'impensable et tend à les placer "hors-nomenclature"<sup>711</sup> ». C'est à ce point que l'acte commis se fait traiter comme symptôme de maladie nerveuse. L'affaire d'hystérie bat alors son plein.

Le champ de la délinquance et de la transgression criminelle comme formes de la violence rencontre un écho généralisé dans la production journalistique et la fiction littéraire dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les écrits de Maupassant, qu'il s'agisse des

---

<sup>710</sup> CHAUVAUD Frédéric et MALANDAIN Gilles (dir.), « Introduction », *Impossibles victimes, impossibles coupables. Les femmes devant la justice (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles)*, op.cit., p. 26.

<sup>711</sup> BUGNON Fanny, « À propos de la violence politique féminine sous la Troisième République », in *Impossibles victimes, impossibles coupables. Les femmes devant la justice (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles)*, CHAUVAUD Frédéric et MALANDAIN Gilles (dir.), op.cit., p. 209.



chroniques ou des contes, on retrouve la diversité des sujets abordés: le parricide, l'infanticide, le crime passionnel, le viol, l'engagement comme acte de guerre, l'activisme politique. Mais c'est aussi pour Maupassant l'occasion à ne pas manquer d'aborder l'un de ses thèmes de prédilection : le mystère de la femme et le conflit irréconciliable entre homme et femme. D'emblée, l'action féminine n'importe quelle, quelle que soit la nature, est considérée chez Maupassant comme transgression dans tous les sens, celle de la logique de raisonnement, des normes sociales et des assignations de sexe. Comme le dit le romancier dans la chronique « Une femme » : « Nous restons éternellement stupéfaits devant les moindres actions des femmes qui déroutent sans cesse notre logique boiteuse. Nous sommes, en général, des êtres de raisonnement, même quand nous raisonnons mal ou faux<sup>712</sup> ». Le cas de l'activisme féministe est certes le plus flagrant. À ce titre, il faut tenir compte du fait que l'activisme féministe et la transgression violente sont amalgamés par les contemporains de Maupassant, comme l'observe Bugnon<sup>713</sup>. Chez Maupassant, le sujet est traité dans des textes littéraires<sup>714</sup> et dans un nombre de chroniques où les actes féminins d'engagement politique sont réduits au sexe de femme, à l'ordre biologique du corps féminin, à la fragilité psychique et aux facultés mentales amoindries de la femme. Tel est le verdict du voisin de Patissot qui était venu par curiosité au rassemblement des féministes : « [T]outes ces folles sont des hystériques! » (I, 171). Dans une de ses chroniques, le romancier s'attaque aux revendications des féministes en matière de droit de vote: « Allons, levez vos boucliers, guerrières : ça ne sera jamais qu'une levée de jupes !<sup>715</sup> ». Est intéressant dans ce sens le titre de ladite chronique, « La Lysistrata moderne », qui renvoie à la figure de Grèce antique devenue désormais la référence. L'héroïne célèbre incite les femmes à se révolter

---

<sup>712</sup> MAUPASSANT Guy de, Chronique « Une Femme », 16 août 1882, in *Chroniques*, vol. 2, JUIN Hubert (éd.), *op.cit.*, p. 112.

<sup>713</sup> BUGNON Fanny, « À propos de la violence politique féminine sous la Troisième République », in *Impossibles victimes, impossibles coupables. Les femmes devant la justice (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles)*, CHAUVAUD Frédéric et MALANDAIN Gilles (dir.), *op.cit.*, p. 206.

<sup>714</sup> M. Patissot, protagoniste de la nouvelle « Les dimanches d'un bourgeois à Paris », se retrouve, par hasard, à une session de l'Association internationale pour la revendication des droits de la femme. Les militantes pour les revendications égalitaires des femmes sont largement ridiculisées, que ce soit par leurs portraits physiques, leur façon de parler ou leurs noms, d'ailleurs tout comme le sont les portraits de leurs partisans hommes (il y en a quelques-uns présents dans le public).

<sup>715</sup> MAUPASSANT Guy de, Chronique « La Lysistrata moderne », *Le Gaulois*, 30 décembre 1880, in *Chroniques*, t.1, 22 octobre 1876-1882, JUIN Hubert (éd.), *op.cit.*, p. 133.

contre la domination des hommes en refusant à ceux-ci l'accès au lit conjugal. Comment ne pas voir ici un clin d'œil à « Boule de suif », publié quelques mois plus tôt et où le lit est le principal théâtre de la guerre ?

L'acte patriotique de Boule de suif étant réduit à celui de prostitution, sa dimension politique est ainsi dévalorisée. N'oublions pas non plus que la grande idée sacrificielle par laquelle Élisabeth Rousset est guidée n'étouffe pas le mouvement de la vanité. C'est donc la concrétisation des instincts de débauche et de l'immoralité de la fille de joie. De plus, si la femme qui s'engage dans la bataille militaire est une construction angoissante, c'est que la guerre est, on le sait, un champ d'action où la violence est majoritairement masculine. En tant que monde des armes et le monopole de l'État en plus, le théâtre de la guerre est non seulement pensée comme un monde d'hommes par excellence, mais également c'est une structure sociale sexuée, car l'accès à ce monde, tout comme le recours à l'anarchisme armé dont parle Bugnon, constitue « l'interdit social majeur pour les femmes<sup>716</sup> ». Dans cette perspective, le geste commis par Élisabeth Rousset, incitée par une motivation politique pour la cause de la patrie, représente une violation sur toute la ligne du front, violation des frontières du terrain de la politique, de la violence et des armes, terrain du monopole de l'État et des hommes par excellence. C'est donc un acte condamnable qui se place sous le signe des « attentats symboliques contre le sexisme officiel<sup>717</sup> ». Ainsi, la fille militante incarne une altérité monstrueuse et dangereuse violant l'interdit social et contestant l'ordre sexué. En ce sens, le texte de Maupassant semble confirmer la réflexion de Fanny Bugnon que « dans la France de la Troisième République, et hors de l'épisode violent de la Commune, il n'est guère d'espace pour penser la violence politique féminine<sup>718</sup> », y compris l'engagement des femmes sur la scène de guerre.

Nous venons de voir que le sens du scénario du parcours de l'héroïne est orienté par le codage sexué. Il y a de toute évidence de l'idéologie dans ce trajet sacrificiel au

---

<sup>716</sup> BUGNON Fanny, « À propos de la violence politique féminine sous la Troisième République », in *Impossibles victimes, impossibles coupables. Les femmes devant la justice (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles)*, CHAUVAUD Frédéric et MALANDAIN Gilles (dir.), *op.cit.*, p. 209.

<sup>717</sup> CHAUVAUD Frédéric et MALANDAIN Gilles (dir.), « Introduction », *Impossibles victimes, impossibles coupables. Les femmes devant la justice (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles)*, *op.cit.*, p. 26.

<sup>718</sup> BUGNON Fanny, « À propos de la violence politique féminine sous la Troisième République », in *Impossibles victimes, impossibles coupables. Les femmes devant la justice (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles)*, CHAUVAUD Frédéric et MALANDAIN Gilles (dir.), *op.cit.*, p. 210.

féminin, tant au niveau des espaces accumulés qu'à celui du scénario. Lieu d'une mise en spectacle, l'intérieur de la diligence se pose en géométrie métaphorique qui possède une signification idéologique et dont la grille est lignée par le regard socialisé, en fonction de classe et de genre des occupants. Terrain interstitiel, jalonné de lieux et d'espaces, l'univers mouvant de la diligence dans ce voyage au féminin se situe en dehors de l'univers domestique statique et protégé du regard public, espace de la féminité. Terrain d'échange entre classes et sexes, le parcours d'Élisabeth Rousset se lit sur l'interface visio-spatial qui s'articule autour de la consommation visuelle du corps féminin sexué. Les épreuves vécues par l'héroïne, c'est un de ces territoires discursifs « where class and gender interface in critical ways, in that they are the spaces of sexual exchange. [...] They are [...] interstitial spaces where the fields of the masculine and feminine intersect and structure sexuality within a classed order », comme l'observe Pollock<sup>719</sup>. En tant que récit de route, la nouvelle se situe dans l'ordre de représentation des espaces et du déplacement dont les modalités de sens se conjuguent en termes sexués à cette fin de siècle. Orientés par leur vocation historique, les éléments et les modèles des récits fondateurs contribuent aussi à donner un sens à l'action dans cette aventure au féminin. Celle-ci est marquée comme entreprise anormale par rapport à la division sexuée des sphères et des rôles sociaux.

Or, il y a aussi d'autres structures qui participent au façonnage du sens de l'image de Boule de suif. C'est l'objet de notre réflexion dans les prochaines pages.

### **3. L'itinéraire au féminin dans le récit de route : perspective bakhtinienne**

La nouvelle offre un terrain fertile pour étudier le fonctionnement des constructions chronotopiques qui s'y déploient en grand nombre. Effectivement, c'est au même point spatio-temporel que se croisent les parcours de dix compatriotes français, tant au début de leur voyage en s'embarquant dans des premières heures de l'obscurité du petit matin dans une diligence pour Dieppe que dans la dernière étape de la traversée quand ceux-ci se retrouvent dans la même voiture en pleine nuit normande. Dans la suite de ce voyage,

---

<sup>719</sup> POLLOCK Griselda, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, op.cit., p. 98-99.

tous les événements sont situés dans l'espace et rythmés par l'heure précise et par la longueur du temps écoulé. Tant de rencontres, de défis, de conflits et de passions dans ce trajet où s'enchainent des espaces géographiques à traverser, des endroits à partager et des constructions architecturales à gravir. A son tour, le chronotope de la route détermine plusieurs autres motifs qu'on observe dans la nouvelle. Tel est le rôle du hasard dans le parcours des personnages. C'est le hasard qui met Boule de suif sur le chemin de ses neuf compatriotes fuyant Rouen, et c'est par le hasard, faut-il croire, que celle-ci est convoquée à jouer le rôle de la « salvatrice de la patrie ». Ce sont aussi les chronotopes de la diligence, de la rencontre, de l'escalier et du seuil. Lié au motif chronotopique de l'auberge est le chronotope de l'escalier que nous allons l'opportunité d'étudier d'une façon détaillée plus bas.

L'importance du chronotope de la diligence tient à ce qu'il se situe au carrefour de trois autres chronotopes, ceux de la route, de la rencontre et du seuil. La valeur chronotopique de la diligence se manifeste à quelques niveaux dans la nouvelle. Par ses caractéristiques physiques, la géométrie de l'intérieur de la voiture détermine les paramètres spatiaux des scènes qui y ont lieu. L'avancement de la voiture est lié à la durée des événements racontés et aussi au laconisme de l'histoire. Par son rôle en tant que moyen de déplacement dans le récit de voyage, le mobile est un élément indispensable dans le chronotope de la route, d'où la tension, dans la nouvelle, au niveau du mouvement. La course de la voiture est entravée par la neige, mais l'intérieur de la diligence est secoué par la turbulence et l'agitation des passions. En plus, la diligence se trouve au centre de la narration, car elle est impliquée dans l'organisation des modalités spatio-temporelles de l'intrigue, au niveau qui est loin d'être purement mécanique. Effectivement, c'est l'un des endroits principaux où se déroulent les événements narrés, où se noue et s'accomplit (ou plutôt continue) l'intrigue. C'est justement ici, dans l'espace du transport public, que se rencontrent, par un curieux caprice du hasard, tous ces gens qui sont normalement séparés dans la vie par les frontières de la hiérarchie sociale. Autrement dit, ce sont plutôt les caractéristiques narratives de la voiture, et non pas les spécifications physiques, qui lui communiquent une valeur chronotopique.

C'est aussi l'auberge à Tôtes qui possède une valeur chronotopique et dont l'importance dans le cadre narratif de la nouvelle le rend équivalente au chronotope de la

diligence. Comme cette dernière, l'auberge présente un point d'action fondamental, et son rôle narratif est déterminé par le genre de la nouvelle en tant que récit de la route. Comme endroit crucial de l'intrigue, l'auberge organise, elle aussi, la façon dont les événements sont présentés, en nécessitant une structure assez serrée du temps et celle de l'espace physique relativement limité, ce qui relève des dimensions physiques de cet établissement provincial. Ajoutons aussi que le temps de la guerre (temps historique et temps fictionnel) détermine le fait que la seule auberge de la petite ville est un lieu d'hébergement du commandant prussien. En plus, c'est un espace public où se heurtent et s'affrontent des espaces privés des voyageurs y faisant séjour. On ne peut négliger le rôle de cet aspect dans l'intrigue, car il est chargé de valeur historique liée à l'époque en question. En effet, le XIX<sup>e</sup> siècle en Occident (espace et temps historiques) voit l'émergence de l'individualisme, du privé et de la subjectivité. D'où l'émergence de la division entre deux espaces, public et privé, et le renforcement de l'importance de l'espace privé et de l'intimité. C'est ainsi que l'auberge en tant que chronotope fonctionne comme un nœud où se croisent les indices temporels et spatiaux. La diligence et l'auberge, peuvent servir d'exemples des lieux d'habitation partagée dont les chronotopes remplacent, comme le note Bakhtine, celui de la *place* (publique), espace ouvert du carnaval, « suppléée généralement par le salon (la salle de réception, la salle à manger)<sup>720</sup> », « le wagon de troisième classe<sup>721</sup> », et « les rues, les tavernes, les chemins, les bains, les points de navires, etc.<sup>722</sup> ». Tout comme tous ces endroits mentionnés par Bakhtine, la diligence et l'auberge dans « Boule de suif » sont des lieux de rencontre « où des gens de toutes conditions se trouvent en un contact familial<sup>723</sup> ».

En ce qui concerne l'héroïne de la nouvelle, elle est inséparable du temps et de l'espace historique de l'œuvre. En tant que prostituée, Boule de suif représente un groupe de personnages à valeur chronotopique, comme l'observe Bakhtine<sup>724</sup>. En plus, la valeur spatio-temporelle de ce groupe de personnages comme chronotope s'aligne avec sa valeur discursive comme « sociogramme de la Putain » qu'Angenot décrit comme un

---

<sup>720</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, op.cit., p. 202.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>724</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 274.

sociogramme essentiel de la société française fin-de-siècle, considérée pour cette même raison « société prostitutionnelle<sup>725</sup> ».

L'introduction du concept du chronotope de la route et de la catégorie analytique du genre s'avère une grille analyse très utile pour explorer le trajet de l'héroïne de la nouvelle dans son statut à part, en tant que voyage au féminin. Il importe de noter que la collaboration paraît problématique au préalable, à en juger d'après certains théoriciens dans le domaine de la littérature, du cinéma et des sciences culturelles et sociales qui observent que le recours à la catégorie du genre dans l'analyse chronotopique ne passe pas sans tension. Comme le note Vice, le chronotope de la route, tel qu'il est décrit par le théoricien russe, sous-entend aussi le genre du protagoniste : « Bakhtin makes gender into a formal property of narrative in "Forms of Time and Chronotope"<sup>726</sup> ». La citation bakhtinienne à laquelle se réfère Vice définit l'homme en tant que catégorie indispensable du motif de la route : « The image of man is always intranscendently chronotopical<sup>727</sup> ». Il faut par contre noter que le mot russe « čelovek » (человек en russe), dans le texte de Bakhtine, ne définit pas spécifiquement un héros mâle; d'après son acception, le terme est plutôt un équivalent du mot allemand « Mensch ». Le genre n'est pas précisé non plus dans la description du chronotope « grande route ». Or, la façon dont le modèle narratif de la route est décrit par Bakhtine présuppose le parcours d'un personnage masculin passant par une série d'épreuves. C'est la façon dont les rôles sont distribués dans la structure narrative du voyage dans laquelle les personnages féminins y figurent soit comme un moyen dont le protagoniste sert pour arriver au but de son parcours, ou bien comme un objet à obtenir : « Bakhtin [...] mentions women only as narrative devices or functions<sup>728</sup> ».

À la lumière de ces réflexions comment ne pas remarquer la nature atypique de l'affaire dans laquelle s'engage l'héroïne maupassantienne en prenant le large ? De tant de points de vue, Boule de suif se démarquent des prostituées et des courtisanes qui

---

<sup>725</sup> ANGENOT Marc, *Le Cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, op.cit., p. 18.

<sup>726</sup> VICE Sue, *Introducing Bakhtin*, op.cit., p. 217.

<sup>727</sup> BAKHTIN M. M., *The Dialogic Imagination. Four Essays*, HOLQUIST Michael (ed.), op.cit., p. 85.

<sup>728</sup> VICE Sue, *Introducing Bakhtin*, op.cit., p. 217.

figurent comme « "third-person" representatives of private life<sup>729</sup> » dans le modèle narratif de l'aventure. Si celle-ci prend la route, c'est qu'elle doit fuir la ville après avoir agressé un officier de l'armée ennemie, ce qui constitue un acte de violence relevant du domaine des affaires politiques et non pas de celui de la vie privée : « Puis il en est venu pour loger chez moi; alors j'ai sauté à la gorge du premier. Ils ne sont pas plus difficiles à étrangler que d'autres! Et je l'aurais terminé, celui-là, si l'on ne m'avait pas tirée par les cheveux. Il a fallu me cacher après ça. Enfin, quand j'ai trouvé une occasion, je suis partie, et me voici. » (I, 96).

Ce qui se démarque dans les récits de route c'est que les rencontres de hasard et diverses épreuves auxquelles un protagoniste féminin fait face tournent inévitablement à des collisions de nature sexuelle, soit harcèlement, soit séduction et bien viol<sup>730</sup> qui sont à situer dans le contexte historique. D'où la dimension historique du chronotope de la route dans le voyage au féminin: « For women on the high road, these " random encounters", collisions, and interweavings transcend their status as simply structural elements, and become filled with political meanings<sup>731</sup> ». Dans la nouvelle de Maupassant, le rôle des épreuves que l'héroïne vit dans son parcours, surpasse de loin celui de simples éléments structurels. La rencontre avec les passagers de la diligence déclenche une série d'incidents, petits et grands, réels et fantasmés, qui sont tous de nature charnelle : convoitises et fantasmes sexuels des passagers dont le corps sexualisé de l'héroïne occupe les esprits, faveurs réclamées par Cornudet, proposition de la part de l'officier prussien, et finalement la nature piquante, cocasse, du défi final.

Notre réflexion sur le voyage du protagoniste de la nouvelle se résume sur les points suivants : L'héroïne de Maupassant, femme en route, se conjugue en termes d'altérité. L'exposition en pleine société, en solitaire, dans l'espace du transport public, sont des marqueurs de la déviance de l'héroïne qui riment avec la nature de l'occupation honteuse de celle-ci. Quelle que soit la facette de son essence féminine – femme active, sujet agissant comme antipode de la féminité passive; femme réclamant sa liberté sexuelle dont elle n'a pas droit; actrice militante du théâtre de guerre qui est le domaine de l'homme –,

---

<sup>729</sup> BAKHTIN M. M., *The Dialogic Imagination. Four Essays*, HOLQUIST Michael (ed.), *op.cit.*, p. 85.

<sup>730</sup> VICE Sue, *Introducing Bakhtin*, *op.cit.*, p. 211.

<sup>731</sup> *Ibid.*

le personnage de Boule de suif est présenté comme une espèce de femme hors normes, atypique, anti-modèle de la femme tout juste. Le discours médical à l'appui, ce portrait de l'héroïne s'articule par l'accumulation des symptômes de femme hystérique, en proie de soif sexuelle, conformément au mythe médical affirmant la sexualité effrénée du corps féminin hystérique. Interprétée par le regard socialisé s'appuyant sur la carte métaphorique de la division sexuée du monde, l'altérité du personnage se conjugue en termes géométriques, en lignes, formes et contours cognitifs. Portrait somme typique et symptomatique, semble-t-il, du contexte de ce tournant du siècle misogyne.

Il paraît donc que l'image de Boule de suif pourrait servir d'illustration pour la thèse d'Angenot sur l'hégémonie discursive quand le discours dominant contrôle le déploiement de tous les autres discours et détermine le sens du personnage de Maupassant. Il en découle aussi que le discours, par son autorité hégémonique, devrait rendre l'image de l'héroïne, prostituée en route, sacrifiant et sacrifiée, « monoaccentuée<sup>732</sup> » comme signe idéologique, figée dans son époque contemporaine, et incompréhensible pour les époques successives, dont deux siècles suivants. Comme le pose Vološinov, « [l]a mémoire historique de l'humanité est pleine de ce type de signes idéologiques morts, incapables de servir d'arène à l'affrontement des accents sociaux vivants<sup>733</sup> ». C'est ici qu'on fait face au paradoxe. Le personnage de la nouvelle reste bel et bien vivant et vibrant à travers les siècles et les frontières géographiques en affirmant ainsi la longévité de son existence dans le monde, et pas seulement par les efforts des professeurs dans le milieu scolaire et universitaire. Le nombre des incarnations cinématographiques en est une preuve tangible.

Et encore, en arrivant à la fin de la nouvelle, on se pose de nombreuses questions qui ne permettent pas de lire dans l'image de Boule de suif des accents d'une seule orientation monologique. En voici quelques-unes. Dans la société de la diligence, société corrompue, hypocrite et vicieuse, parmi ces « gredins honnêtes » et ces femmes honnêtes ou chastes, la prostituée ne s'avère-t-elle pas la seule qui refuse de se vendre ? La ferveur religieuse de la prostituée ne s'oppose-t-elle pas à l'effervescence sexuelle des autres ? La remarque sur les « qualités inappréciables » de Boule de suif ne veut-elle pas dire les

---

<sup>732</sup> VOLOŠINOV Valentin N., *Marxisme et philosophie du langage*, op.cit., p. 161.

<sup>733</sup> *Ibid.*



hautes valeurs morales et la dignité humaine de celle-ci plutôt que les aptitudes sexuelles ? Et finalement, c'est envers l'héroïne que vont la sympathie et la compassion du lecteur. C'est aussi la voix critique du romancier qui, comme certains de ses contemporains, va à l'encontre des conventions artistiques de l'époque en matière de la représentation de la beauté féminine, conventions qui sont nourries par les illusions romantiques : « la Beauté est toujours représentée par une femme supposée jeune et jolie, [...] le féminin implique la beauté<sup>734</sup> ». Le portrait décrivant le physique de Boule de suif est en décalage évident avec ces canons littéraires d'après lesquels la beauté morale va nécessairement de pair avec la beauté physique. Maupassant se sert des lieux communs, des normes culturelles et sociales, des lignes de mire admises en les minant au cours du récit pour les gauchir à la fin. Mettre sur l'avant-scène du récit un personnage de la prostituée en la dotant de valeurs morales et lui confiant une mission de gardienne de dignité et de bonne foi, l'effet de détournement du sens est ici d'autant plus frappant que l'écrivain établit une bonne base en se servant des idées reçues, des stéréotypes et des clichés culturels pour atteindre l'« effet de réel<sup>735</sup> », ce qui permet de gagner la confiance et la complicité du lecteur et de le faire croire à l'ordre des choses dans l'histoire relatée. À ce même but sert également le recours aux 'vérités' scientifiques de l'époque, bien que certaines soient datées, aux vieux préjugés et à la vision stéréotypée masculine sur la femme, qui contiennent des énoncés doxiques et font partie des croyances partagées par le lecteur bourgeois de l'époque contemporaine du romancier. Ainsi, on arrive, une fois de plus, à constater que la certitude, bien que relative, du jugement que le lecteur est incité se faire au cours de l'intrigue bascule définitivement dans l'ambivalence, l'ambiguïté et l'incertitude, ce qui est d'ailleurs propre à l'univers de Maupassant, comme nous l'avons vu.

Dans les pages qui suivent, nous examinerons des éléments d'orientation différente que celle des discours majeurs, ceux qui rendent l'image de Boule de suif

---

<sup>734</sup> DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, op.cit., p. 65. Comme l'observe Dottin-Orsini, la fusion paradoxale des hideurs et de la beauté dans l'imagerie de la femme fatale dans les œuvres littéraires de cette fin de siècle (p.65-68) révèle une certaine influence de la philosophie schopenhauerienne : « [...] il semble que l'affirmation de cette laideur soit nécessaire; elle permet en tout cas de jeter sur l'absurdité de l'amour le regard ironique du philosophe ». (p. 67).

<sup>735</sup> BARTHES Roland, « L'Effet de réel », in *Communications*, n° 11, op.cit.

« pluriaccentuée<sup>736</sup> » en tant que signe idéologique, ce qui rend problématique la tentative de mettre l'héroïne de la nouvelle dans la moule typique de personnages féminins de cette époque.

### Chapitre III

#### L'espace du voyage : 'site' à paramètres multiples

Parler du parcours de l'héroïne de « Boule de suif » implique de l'interroger en termes spatiaux. La diligence, l'auberge, l'escalier, les espaces traversés, les détails du paysage contemplé par la fenêtre de la diligence, la direction de la course de la voiture, les silhouettes du corps, il y a tant de lieux, de contours et de lignes dont la nouvelle est saturée. Parmi les figures de cette géométrie, relevons notamment l'axe vertical dont le nombre de réalisations dans la nouvelle montre l'importance qui est accordée au rôle des structures verticalisantes. Le symbolisme de la ligne verticale s'inscrit dans le régime d'antithèse et s'articule par le biais de la tension entre deux pôles opposants. La figure de l'antithèse est au cœur même de l'univers imaginaire du romancier, mais la façon dont deux pôles de l'antithèse interagissent est complexe, ce qui est non moins remarquable. Comme le montrent tant d'études critiques, c'est la discordance, la dissonance et l'ambiguïté qui règnent dans la fiction de Maupassant. Nous convenons avec Louis Forestier pour dire que « le texte de Maupassant moins ambigu que dissonant<sup>737</sup> ». La thématique de la femme et des rapports homme-femme s'avère un terrain d'investissement fertile pour les forces antithétiques dont l'interaction y trouve une grande ampleur et la tension atteint à son apogée. Ici, la splendeur de la nature et le plaisir agissent comme un piège, la joie est éphémère, elle n'apporte que l'amertume et la déception, l'amour est passager et cynique.

---

<sup>736</sup> VOLOŠINOV Valentin N., *Marxisme et philosophie du langage*, op.cit., p. 161.

<sup>737</sup> FORESTIER Louis, Préface « Maupassant ou le jeu des masques », MAUPASSANT Guy de, *Boule de suif, La Maison Tellier* suivi de *Madame Baptiste* et de *Le Port*, op.cit., p. 24.

## 1. « Boule de suif » comme univers de l'antithèse

Comme le montre notre analyse de « Boule de suif » dans les chapitres précédents, l'antithèse s'y inscrit par de nombreuses constructions opposées, autant aux niveaux textuel et narratif que dans l'espace psychique de la nouvelle. En outre, les spécialistes s'accordent sur la spécificité de la technique d'ironie chez Maupassant, basée sur l'inversion et l'antithèse. Ainsi, comme le montre David Baguley, repris par bien des analystes, l'effet d'ironie est obtenu par la mise en œuvre du jeu de contradictions entre l'être et le paraître, entre les mots de bienséance prononcés par les personnages, d'un côté, et leurs pensées intimes, suggérées par le narrateur, et par les actes commis, de l'autre. Telle est la façon dont les bourgeois bien pensants sont traités pour faire ressortir leur vraie nature à travers leur art de parler, de persuader et de manipuler la fille naïve; ceux-ci « employ noble and heroic language in the interests of baser motives<sup>738</sup> ». Comme l'observe Hamon, la figure de l'antithèse est l'une des plus « voyantes<sup>739</sup> » et le plus souvent utilisée par les écrivains pour produire l'effet de contraste ou d'inversion ironique : « C'est donc probablement à travers cette figure privilégiée, construite par d'innombrables œuvres comiques ou ironiques, que les journalistes, les historiens ou les écrivains voient et interprètent<sup>740</sup> ».

C'est dans les termes de la dichotomie binaire que s'articulent les portraits sonores des personnages dans le texte de Maupassant. Le sens s'y crée par le jeu sémantique présence-absence auditive (silence-bruit) et par degrés de cette présence-absence (trop fort-assourdi). À cause de l'excès du tempérament et de la spontanéité de la parole trop bruyante, le profil sonore de Boule de suif se manifeste aux antipodes de celui d'autres voyageurs. Se démarque surtout la sonorité de deux couples notables, les de Bréville et les Carré-Lamadon, qui eux sont portés vers la discrétion. L'attitude des nantis se distingue par l'air de respectabilité, la méfiance des autres et la crainte de l'audition. Le

---

<sup>738</sup> BAGULEY David, *Naturalist fiction : the entropic vision*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 147.

<sup>739</sup> HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, op.cit., p. 14.

<sup>740</sup> *Ibid*, p.17. Selon Hamon, « [l]a notion de contraste, ou d'inversion, paraît bien être à première vue au centre de ces effets d'ironies "factuelles" » (*Ibid*, p. 15). Il semble que la spécificité de l'ironie maupassantienne tient au fait que les deux pôles contrastifs de l'antithèse fusionnent très souvent et qu'il est problématique d'identifier la cible de l'ironie qui n'épargne personne en visant les cibles multiples.

lecteur note l'allure hautaine et silencieuse de M. Carré-Lamadon, représentant de la grande bourgeoisie. « [H]omme considérable, posé dans les cotons, propriétaire de trois filatures, officier de la Légion d'honneur et membre du Conseil général » (I, 89), celui-ci n'intervient presque jamais dans les conversations des autres. La seule phrase dite par lui est celle prononçant « un mot grave » pour commenter, de façon ambiguë, la nature des activités domestiques auxquelles s'adonnent des soldats prussiens dans la ville occupée : « Ils réparent ». Par deux autres reprises, le contenu de son bref discours est suggéré par le narrateur omniscient. L'espace auditif du comte de Bréville se démarque par la maîtrise de la parole et surtout par sa rhétorique courte et éloquente; celui-ci intervient rarement mais de façon efficace, à un moment opportun. L'image sonore de deux religieuses vacille entre deux pôles. Ainsi, la parole « hardie, verbeuse, violente » de la sœur plus âgée est contrebalancée par le ton bas du « vague murmure » des saintes filles en prière. La figure de l'antithèse s'attache également à l'espace auditif de celles-ci dans la dernière scène où la sainteté de la parole religieuse est disqualifiée par l'aspect répétitif et quasi mécanique de leur marmottement : « [T]out à coup leurs lèvres se mirent à remuer vivement, se hâtant de plus en plus, précipitant leur vague murmure comme pour une course d'*oremus* ; et de temps en temps elles baisaient une médaille, se signaient de nouveau, puis recommençaient leur marmottement rapide et continu » (I, 118-119); « Les deux bonnes sœurs s'étaient remises à prier » (I, 120). Quant à Cornudet, la présentation sonore du quasi-démocrate est marquée par l'instabilité et l'inconstance en glissant des grands mots patriotiques proclamés constamment au cours de l'intrigue – « L'œil de Cornudet s'enflamma : "Bravo citoyenne", dit-il » (I, 102) – et à l'état de songerie et d'hésitation dans la dernière étape du trajet : « Cornudet songeait, immobile » (I, 119) pour aboutir au sifflement des couplets de *La Marseillaise* agaçant les passagers (I, 120-121). Pour ce qui est des époux Loiseau, ces deux représentants de la moyenne bourgeoisie manifestent explicitement et implicitement l'absence de bonnes manières de la haute société, ce qui n'est pas sans conséquence pour leur profil sonore. Le couple des marchands de vin est constitué des partenaires antithétiques, M. Loiseau, « plein de ruses et de jovialité », avec une « réputation de filou », et Mme Loiseau avec un « tempérament populacier ». C'est notamment les Loiseau qui ne cessent de tendre l'oreille en guettant les murmures et écoutant les rumeurs. C'est surtout Loiseau, personnage pittoresque, qui

se distingue parmi tous les autres voyageurs. Les traits dominants de sa personnalité et le rôle que le négociant joue dans l'intrigue font penser au groupe spécifique de personnages dont les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle se servent volontiers pour exposer la vie privée des gens, comme l'observe Bakhtine. Parmi ces figures sont celles du domestique, du parvenu et du fripon<sup>741</sup> dont le personnage de Loiseau réunit de façon remarquable la spécificité. Cet escroc jovial ne se gêne jamais pour violer l'espace privé d'autrui et jouit du spectacle de plaisirs et de souffrances les plus intimes. Il ne cesse d'épier les autres et de tendre l'oreille, détectant des moindres gestes, écoutant les rumeurs, guettant les bruits, les frôlements ou les murmures : « Loiseau, dont l'œil fouillait l'ombre » (I, 98); « Loiseau, qui avait observé les choses, [...] colla tantôt son oreille et tantôt son œil au trou de la serrure, pour tâcher de découvrir ce qu'il appelait: "les mystères du corridor" » (I, 102). C'est toujours lui, marchand-filou, sans manières ni finesse aucune, qui s'avère le porte-parole de la bonne société en prononçant à haute voix des pensées secrètes et indignes de la communauté de la diligence. Les interventions auditives de tous ces personnages composent ainsi une grande zone sonore qui, loin d'être uniforme et homogène, est, en revanche, fort hétérogène et conflictuelle. À cet égard, la scène du dénouement où on assiste à la bataille des ondes auditives est dotée d'une forte densité. On aura l'occasion de revenir sur ce point.

Au niveau de la psychologie du regard et de la perception visuelle, la tension dans la narration s'articule entre l'être et le paraître, importantes catégories conceptuelles du regard dans la fiction de Maupassant<sup>742</sup>. Effectivement, dans ce spectacle de masques qui se joue au cours de l'intrigue, « des honnêtes gens autorisés qui ont de la Religion et des

---

<sup>741</sup> Comme le note Bakhtine, « [c]ette littérature de la vie privée consiste, en somme, à surprendre, à entendre comment "vivent les autres" ». Les domestiques quant à eux sont bien placés pour dévoiler la vie privée de leurs maîtres en épiant et guettant ce qui se passe à l'intérieur de la demeure, surtout derrière les portes de la chambre à coucher. Parmi les autres « "tiers" de la vie privée » sont les prostituées, les valets, mais aussi les notaires et les médecins. Voir sur ce point : BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 272-75.

<sup>742</sup> Les envahisseurs prussiens ne sont pas ce que les rumeurs disent d'eux; ils « n'avaient accompli aucune des horreurs que la renommée leur faisait commettre tout le long de leur marche triomphale ». Tout au contraire, c'est une image paisible qui se déploie devant les voyageurs pris en otage à Tôtes en présentant les soldats ennemis à l'air bienveillant envers la population locale : « Le premier qu'ils virent épluchait des pommes de terre. Le second, plus loin, lavait la boutique du coiffeur. Un autre, barbu jusqu'aux yeux, embrassait un mioche qui pleurait et le berçait sur ses genoux pour tâcher de l'apaiser; et les grosses paysannes dont les hommes étaient à "l'armée de la guerre", indiquaient par signes à leurs vainqueurs obéissants le travail qu'il fallait entreprendre: fendre du bois, tremper la soupe, moudre le café; un d'eux même lavait le linge de son hôtesse, une aïeule tout impotente. » (CN, I, 103)

Principes » (I, 90) s'avèrent des égoïstes lâches, sans principes ni dignité, l'un de ces « démocrates à longue barbe [qui] ont le monopole du patriotisme » (I, 96) n'est qu'un fanfaron et bluffeur, « les hommes en soutane [qui] ont [le monopole] de la religion » (I, 96-97), représentés par deux saintes sœurs, sont hypocrites, sans âme ni compassion. C'est une prostituée, franche et naïve, qui s'avère porteuse de principes, de hautes valeurs morales, de religion et de patriotisme, elle qui se situe au pôle diamétralement opposé de l'échelle sociale par rapport à la haute société de la diligence.

Cette brève incursion dans le champ de l'antithèse, dans l'univers de la nouvelle, permet de voir que la verticale métaphorique à deux extrémités contraires s'inscrit dans la logique même de l'imaginaire maupassantien où régit la tension entre les formes antithétiques et entre les nuances de degré des pôles opposés. Le nombre important de termes et d'expressions qu'on croise dans la nouvelle met en évidence que la figure géométrique de la verticalité domine l'espace textuel du récit de Maupassant, et que l'univers du récit s'inscrit sous le signe de la tension entre les deux pôles, le haut et le bas. La figure verticale métaphorique se manifeste dans « Boule de suif » sous plusieurs formes et à tous les niveaux du texte, aussi bien dans le cadre événementiel qu'aux niveaux textuel et discursif, tant de façon implicite qu'explicite<sup>743</sup>. Tant de termes et d'expressions dont la signification, chargée de valeur morale, affective ou bien sociale, se construit selon la perception binaire à travers le prisme de la configuration verticale. En voici quelques exemples parmi tant d'autres : « de taille exiguë », « sa femme, grande, résolue, avec la voix haute », « gentilhomme de grande tournure », « la traitant du haut de sa position sociale », « Elle grandissait dans l'estime de ses compagnons », « la comtesse avait grand air », « assurance de grand seigneur dix fois millionnaire », « l'amour légal le prend toujours de haut avec son libre confrère », « un officier allemand, un grand jeune homme », « grande dignité », « C'est les grands qui font la guerre », « tout le monde baissa les yeux », « d'un certain ton dédaigneux pour les pauvres », « cette condescendance aimable des très nobles dames qu'aucun contact ne peut salir », « Le mépris des dames pour cette fille », « une envie [...] de la jeter en bas de la voiture, dans

---

<sup>743</sup> Les termes qui ont 'haut' dans leur racine reviennent au niveau textuel de la nouvelle dix fois et ceux ayant 'bas' et 'baisser' dix-huit fois. La prépondérance des expressions appartenant à la catégorie 'bas' est un facteur significatif *per se* et représente un aspect propre à l'univers de Maupassant, ce dont on parlera plus loin dans notre étude.

la neige », « baissant obstinément les yeux, offrant sans doute au ciel la souffrance », « elle baissait la voix pour dire les choses délicates », « Elle se sentait noyée dans le mépris de ces gredins honnêtes qui l'avaient sacrifiée d'abord, rejetée ensuite, comme une chose malpropre et inutile ».

Il devient évident à la lecture de la nouvelle que le fonctionnement de la configuration verticale cognitive, son rôle dans l'espace discursif et la tension entre les deux pôles opposés dépassent de loin la technique purement artistique en impliquant un mécanisme profond. Comme nous avons montré ci-haut, la perception en termes binaires est enracinée dans la psyché humaine, et la hiérarchie entre la supériorité et l'infériorité s'inscrit dans les langues des cultures occidentales<sup>744</sup>. Ainsi, la vision artistique traduit, dans la nouvelle, le symbolisme de deux extrémités antithétiques de l'axe vertical cognitif.

Or, affirmer que les deux pôles, le haut et le bas, sont perçus dans l'univers de Maupassant comme opposés l'un à l'autre, ce serait un constat simpliste et plutôt incorrect. Chez Maupassant, les pôles opposés de la dichotomie se brouillent, fusionnent en se renversant réciproquement dans cette coexistence problématique. Comme le dit à juste raison Banquart : « Lui, Maupassant, est l'homme de la postulation conjointe des contraires<sup>745</sup> ». En développant davantage cette réflexion, nous examinons, dans les prochains paragraphes, le fonctionnement du symbolisme de l'axe vertical dans l'univers de Maupassant et l'importance de cette configuration spatiale dans le parcours de l'héroïne de la nouvelle, « Boule de suif ».

## **2. Dire le parcours en termes spatiaux : voyage comme 'site' topographique**

Le déplacement et les configurations géométriques métaphoriques ont une fonction importante dans toute la fiction littéraire de Maupassant, ce qui est étudié par les

---

<sup>744</sup> En notant des raisons biologiques de ce phénomène psychique (p. 62-63), Carlo Ginzburg avance la suggestion que « the cultural importance to it in very known society [...] is probably tied to a different, specifically human element ». GINZBURG Carlo, *Clues, Myths, and the Historical Method*, *op.cit.*, p. 62.

<sup>745</sup> BANQUART Marie-Claire, « Maupassant journaliste », in *Flaubert et Maupassant. Écrivains normands*, BAILBÉ Joseph-Marc et PIERROT Jean (éd.), *op.cit.*, p. 163.

critiques<sup>746</sup>. Banquart parle de deux figures spatiales, descendante et ascendante, qui s'attachent aux parcours des personnages de Maupassant<sup>747</sup>. Micheline Besnard-Coursodon établit le rapport entre le mouvement ascensionnel et le réseau associatif appartenant au thème et au symbolisme du piège chez Maupassant. En classant tous les types de mouvement dans l'espace sous le « terme d'expansion », sans en préciser le vecteur vertical, Besnard-Coursodon souligne « la vanité des mouvements d'expansion de l'homme, aboutissant toujours à un échec, exprimé ou suggéré par le thème du piège<sup>748</sup> ». L'auteure met en évidence, dans l'univers de Maupassant, « la valorisation négative de l'immobilité, impuissance à l'expansion, tendance vers la mort, qui consacre la condition de la victime » piégée<sup>749</sup>. Pour sa part, Pierrot parle de l'importance de déplacements physiques non seulement dans le domaine structurel de l'œuvre du romancier, mais aussi dans « celui de l'affectivité et de l'imaginaire<sup>750</sup> » : « l'image du mouvement se déployant à travers l'espace et les différentes formes d'imaginaire qui lui sont liées constituent peut-être [...] un fil directeur à partir duquel il peut être rendu compte de plusieurs aspects essentiels de l'imaginaire de Maupassant<sup>751</sup> ». Les voyages, surtout par train, et la vitesse de déplacement s'inscrivent dans l'économie générique du récit court maupassantien, comme l'observe Alain Buisine<sup>752</sup>. Claudine Giacchetti met l'accent sur la fonction particulière de l'espace qui « est au cœur même de l'écriture du romancier », et souligne « toute l'importance, dans ces récits, du *déplacement*<sup>753</sup> ». Dû à l'économie

---

<sup>746</sup> Sur diverses considérations sur le rôle de l'espace et du mouvement dans l'univers de Maupassant, voir surtout : PIERROT Jean, « Espace et mouvement dans les récits de Maupassant », in *Flaubert et Maupassant. Écrivains normands*, BAILBÉ Joseph-Marc et PIERROT Jean (éd.), *op.cit.*, p. 167-196; GIACCHETTI Claudine, *Maupassant. Espaces du roman*. Genève, Droz S.A., 1993; BUISINE Alain, « Paris - Lyon - Maupassant », in *Maupassant. Miroir de la nouvelle*, LECARME Jacques et VERCIER Bruno (éd.), *op.cit.*

<sup>747</sup> Tel est Bel-Ami dont les « tripotages [...] se combinent avec la réussite amoureuse en une double ligne ascendante; en revanche, dans *Mont-Oriol*, une ligne montante, celle des affaires, se croise avec la ligne descendante des amours ». voir : BANCQUART Marie-Claire, « Maupassant, la guerre et la politique », in *Le Magazine littéraire*, dossier *Maupassant*, n° 56, janvier 1980, p. 21.

<sup>748</sup> BESNARD-COURSODON Micheline, *Etude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant : le piège*, *op.cit.*, p. 94

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>750</sup> PIERROT Jean, « Espace et mouvement », in *Flaubert et Maupassant. Écrivains normands*, BAILBÉ Joseph-Marc et PIERROT Jean (éd.), *op.cit.*, p.181.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>752</sup> BUISINE Alain. « Paris - Lyon - Maupassant », in *Maupassant. Miroir de la nouvelle*, LECARME Jacques et VERCIER Bruno (éd.), *op.cit.*

<sup>753</sup> GIACCHETTI Claudine, *Maupassant. Espaces du roman*, *op.cit.*, p. 13 (souligné dans le texte)



du genre, le statut de l'espace dans le récit court diffère de celui dans le roman, ce « qui ne signifie pas que l'espace ait une fonction subalterne dans le récit court, car en fait il s'agit d'un élément primordial de sa composition<sup>754</sup> ».

« Boule de suif » est décidément l'un de ces récits qui favorisent l'exploration en termes spatiaux. Il est aisé de constater à la lecture de la nouvelle que le mouvement est la force motrice même de l'intrigue : la nouvelle raconte les péripéties de voyage d'une femme galante rouennaise traversant le pays dans la période de la guerre franco-prussienne de 1870-1871. Selon Pierrot, la nouvelle « ne fait qu'illustrer ce que l'on pourrait appeler le devoir du déplacement<sup>755</sup> ». C'est tout d'abord le déplacement de la diligence dans l'espace géographique. C'est en images mouvantes que le spectacle de la campagne normande s'ouvre au regard des passagers. C'est aussi en termes spatiaux que s'actualise le parcours mouvementé de l'héroïne, quelle que soit la nature des épreuves subies par celle-ci, physique, sociale, émotionnelle ou morale. Parmi les configurations métaphoriques, c'est l'axe vertical qui prime dans ces images et autour duquel s'organise la description. Dans les prochains paragraphes, nous illustrons cette suggestion.

C'est en termes verticalisants que se conjuguent la petitesse et l'infériorité de l'héroïne par rapport aux bourgeois, sur l'échelle de statut social, surtout par rapport aux dames bourgeoises présentes de la diligence, épouses légitimes, bien nées, bien élevées, bien placées socialement et bien parlantes. Si la perception de formes spatiales se fait par la vision, par le biais du regard, l'apparence des êtres et des choses est trompeuse dans l'univers de Maupassant, ce royaume de miroirs où la frontière est floue ou imperceptible entre l'être et le paraître, entre le réel et l'artifice. La façon dont sont présentés les figurants de ce ballet de masques peut servir d'illustration. En présentant les notables, le narrateur omniscient met en relief leur grandeur extérieure, sociale et/ou corporelle, tout en la désamorçant. La déficience corporelle du marchand de vin, Loiseau, « de taille exigüe », est contrebalancée par le nom de la rue où il habite avec son épouse, et par la taille de celle-ci : « M. et Mme Loiseau, des marchands de vins en *gros* de la rue *Grand-Pont* » (I, 89); Mme Loiseau : « Sa femme, *grande, forte*, résolue, avec la voix *haute* et la

---

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>755</sup> PIERROT Jean, « Espace et mouvement », in *Flaubert et Maupassant. Écrivains normands*, BAILBÉ Joseph-Marc et PIERROT Jean (éd.), *op.cit.*, p. 168.

décision rapide» (I, 89)<sup>756</sup>. Au grand manufacturier M. Carré-Lamadon dont le statut haut est renforcé par l'emploi de deux adjectifs dans une même phrase : « appartenant à une caste *supérieure*, M. Carré-Lamadon, homme *considérable* » (I, 89)<sup>757</sup>, s'oppose la description de sa petite épouse qui se trouve, par sa jeunesse et l'aspect délicat de son apparence, en antithèse par rapport au portrait de son mari : « Mme Carré-Lamadon, beaucoup plus jeune que son mari, [...] Elle faisait vis-à-vis à son époux, toute mignonne, toute jolie, pelotonnée dans ses fourrures » (I, 89). C'est toujours par le jeu de catégories antithétiques verticalisantes qu'est brossé le portrait du couple aristocratique. Le statut supérieur des Bréville s'affirme par l'emploi du superlatif des adjectifs 'ancien' et 'noble' : « Ses voisins, le comte et la comtesse Hubert de Bréville, portaient un des noms les plus anciens et les plus nobles de la Normandie », ce qui se voit tout de suite confirmé par l'adjectif 'grand' : « Le comte, vieux gentilhomme de *grande* tournure », « la comtesse avait *grand* air » (I, 90)<sup>758</sup>. Or, par le même coup, la grandeur est immédiatement réfutée : par l'évocation des « artifices de sa toilette » dans le portrait du comte et par les détails cocasses de l'origine de sa noblesse où on retrouve, une fois de plus, une opposition antithétique entre la « légende glorieuse » de la famille et les faveurs sexuelles par lesquelles furent obtenus le titre noble et le statut élevé du dit aristocrate : « [L]e roi Henri IV [...] suivant une légende glorieuse pour la famille, avait rendu grosse une dame de Bréville, dont le mari, pour ce fait, était devenu comte et gouverneur de province » (I, 90). L'intervention de l'autorité moralisatrice supérieure qu'exerce, par sa parole, le comte de Bréville dans les moments les plus critiques du voyage illustre la façon dont la hiérarchie du pouvoir se conjugue en termes de verticalité. Or, les deux pôles interagissent l'un avec l'autre; tantôt ils se brouillent, se mêlent, tantôt ils se défont, ce qu'on verra plus loin.

C'est tout aussi en termes de verticalité que s'impose l'infériorité de Boule de suif par rapport à la supériorité des grands. Au niveau du sens, les détails du portrait gravitent autour du régime de pôles binaires où de la verticalité quoique les indices de petitesse sont plus nombreux : « *petite* », « doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des

---

<sup>756</sup> Nous soulignons.

<sup>757</sup> Nous soulignons.

<sup>758</sup> Nous soulignons.

chapelets de *courtes saucisses* »; « Sa figure était une pomme rouge, un bouton de pivoine prêt à fleurir; et là-dedans s'ouvraient, *en haut*, deux yeux noirs magnifiques, ombragés de *grands* cils épais qui mettaient une ombre dedans; *en bas*, une bouche charmante, étroite, humide pour le baiser, meublée de quenottes luisantes et *microscopiques* » (I, 91)<sup>759</sup>. L'insignifiance de Boule de suif sur l'échelle hiérarchique sociale est signalée par son invisibilité au début de l'intrigue où celle-ci monte dans la diligence parmi « les autres formes indécises et voilées », comme le dit le narrateur. L'infériorité de la fille par rapport aux personnalités importantes de la société de la diligence ne tardera pas à être confirmée, notamment par la disposition de places dans la voiture. Le lecteur remarque également l'absence du nom de l'héroïne au cours de toute la première partie de l'histoire relatée. À la différence d'autres passagers, le nom et le prénom de la courtisane ne sont évoqués que beaucoup plus tard dans l'intrigue, en revanche c'est son sobriquet qui revient constamment en revanche.

Les mots et expressions dont le sens, direct ou symbolique, est communiqué par des termes verticalisants, parsèment l'épisode où Boule de suif réagit aux chuchotements qui « coururent parmi les *femmes honnêtes*, et [aux] mots de "*prostituée*", de "*honte publique*" [qui] furent *chuchotés si haut* qu'elle *leva* la tête. Alors elle promena sur ses voisins un regard tellement provocant et hardi qu'un *grand* silence aussitôt régna, et tout le monde *baissa* les yeux » (I, 91)<sup>760</sup>. S'affrontent dans cette description deux lignes verticales, ascendante et descendante : les mots *chuchotés si haut* par les épouses honnêtes font *lever* la tête à la prostituée dont le regard provocant fait, à son tour, aux passagers *baisser* les yeux. Notons l'opposition entre 'femmes honnêtes' et 'prostituée', 'honte publique', et aussi entre les mots 'chuchotés si haut' et 'un grand silence', l'antithèse résidant dans les deux dernières expressions. C'est toujours en termes de la verticalité que s'exprime l'indignation des épouses légitimes « en face de cette vendue sans vergogne; car l'amour légal le prend toujours *de haut* avec son libre confrère » (I, 92)<sup>761</sup>.

---

<sup>759</sup> Nous soulignons.

<sup>760</sup> Nous soulignons.

<sup>761</sup> Nous soulignons.

Ce n'est pas pour autant que les termes du regard, de la parole et de l'espace se rencontrent dans cette scène. On assiste ici à un bref accrochage entre la parole et le regard, ce qui annonce une bataille à venir. A peine esquissé, l'affrontement deviendra plus violent au cours de l'intrigue pour battre son plein dans l'attaque rusée que mèneront les comploteurs, maîtres de parole et sujets de regard, contre la citadelle de valeurs qu'est Boule de suif, objet du regard, objet 'aveugle' et silencieux. Autrement dit, l'espace est agencé de telle façon que l'héroïne est vue et observée par les autres sans pouvoir les voir à son tour, et son espace auditif se fait dominer par la parole des autres. Ce même extrait illustre la façon dont la valeur symbolique attribuée aux modulations de la voix s'exprime en termes de la verticalité. Notons aussi que dans ces passages, l'élévation se fait tout de suite contrebalancer par le mouvement dans le sens opposé. Tel est le passage où le raisonnement de Mme Follenvie s'oppose à la déclaration formelle de Cornudet :

Cornudet *éleva* la voix: « La guerre est une barbarie quand on attaque un voisin paisible; c'est un devoir sacré quand on défend la patrie. » La vieille femme *baissa* la tête: « Oui, quand on se défend, c'est autre chose; mais si l'on ne devrait pas plutôt tuer tous les rois qui font ça pour leur plaisir? » (I, 101-102)

Soit la scène nocturne dans le corridor où les avances de Cornudet se heurtent à l'indignation de Boule de suif :

Mais une porte, à côté, s'entrouvrit, et, quand elle revint au bout de quelques minutes, Cornudet, en bretelles, la suivait. Ils *parlaient bas*, puis ils s'arrêtèrent. Boule de suif semblait défendre l'entrée de sa chambre avec énergie. [...] Il ne comprenait point, sans doute, et demanda pourquoi. Alors elle *s'emporta, élevant encore le ton*: « Pourquoi? Vous ne comprenez pas pourquoi? Quand il y a des Prussiens dans la maison, dans la chambre à côté peut-être? » (I, 102-103)<sup>762</sup>

En termes géométriques, la rhétorique des bourgeois et le parler de la prostituée s'articulent autour du régime binaire de l'axe vertical métaphorique. Ainsi, l'autorité de la parole grave et la rhétorique habile du comte se situe haut par rapport au parler de son adversaire, Boule de suif, qui parle, elle, « d'une voix humble et douce ». Or, conformément à la stratégie maupassantienne, ces pôles opposants ont du mal à maintenir leur position, tantôt vacillant, tantôt se brouillant ou bien s'inversant. Ainsi, la position

---

<sup>762</sup> Nous soulignons.

haute du discours noble et autoritaire ne tardera pas à chuter au niveau bas de l'échelle sonore (« le ton de la voix fut *baissé* ») comme métaphore auditive de la bassesse des actions des comploteurs pour aboutir au moment où ceux-ci perdent la parole à la fin de l'intrigue. S'oppose à ce mouvement descendant l'élévation affective de l'expression verbale de Boule de suif, dont le parler n'est jamais neutre, vide ou sans signification, mais toujours mouvementé par les émotions vraies : « Boule de suif raconta, avec une *émotion vraie*, avec cette *chaleur de parole* », « Elle devenait plus rouge qu'une guigne, et, *bégayant d'indignation* », « Elle résista d'abord; mais *l'exaspération l'emporta* bientôt: "Ce qu'il veut?... ce qu'il veut?... Il veut coucher avec moi!" *cria-t-elle*<sup>763</sup> » (I, 96, 97, 107).

La configuration verticale cognitive s'attache aussi aux déplacements physiques montée-descente que les voyageurs effectuent à plusieurs reprises au cours de leur parcours. Le voyage commence dans la lueur du petit matin par la montée dans la diligence. Ensuite les passagers montent dans la voiture la deuxième fois qui est aussi la dernière, pour parcourir l'étape finale de leur trajet. La verticalité s'articule aussi à travers l'escalier en tant que détail architectural et comme un moyen assurant le mouvement entre les étages de l'auberge où les voyageurs demeurent pendant cinq jours de leur détention.

On observe dans le texte de nombreux éléments qui sont présentés dans des termes spatiaux, à commencer par la description des contours corporels des personnages jusqu'aux notations détaillant des nuances de la voix, de la parole, du regard, de l'état affectif et émotionnel, des aspects des objets et des événements. Ce ne sont que quelques exemples pour illustrer l'abondance, dans la nouvelle, des figures géométriques dont l'axe vertical est une construction privilégiée dans l'organisation de l'espace. Dans les prochaines pages, nous allons étudier plus en détail le vecteur ascensionnel en prenant compte de sa valeur discursive dans l'itinéraire de l'héroïne.

### **3. La femme dans/par la géométrie métaphorique : spatialité comme 'site' signifiant**

Parmi les figures spatiales métaphoriques, c'est surtout le cercle et la verticalité qui se démarquent dans le texte. La caractéristique particulière de cette dernière tient à son

---

<sup>763</sup> Nous soulignons.

symbolisme et à sa dimension sociale. D'après les anthropologues, le rôle que la configuration verticale possède dans l'imaginaire humain est lié à ses composantes du sens cosmogonique, mythique et religieux. Telles sont l'ascension et la chute qui jouent un rôle important dans la composition de la signification de l'image de Boule de suif et qui se formulent dans des expressions spatiales de l'axe vertical, quelle que soit l'acception du terme, directe ou figurative.

### *Le corps, l'esprit et la sensibilité en mouvement*

On ne peut pas ignorer l'accent particulier mis sur le motif de l'escalier de l'auberge. Au niveau de la narration, la descente et la montée des voyageurs et aussi les incidents et réactions divers qu'occasionne ce remue-ménage font partie de l'ordre du jour quotidien. Du point de vue des figures spatiales imaginaires, c'est la ligne verticale qui s'actualise à travers le déplacement par l'escalier.

Tout d'abord, la mise-en-scène narrative se définit par l'évocation fréquente du mouvement des personnages entre deux étages de l'auberge, haut et bas. Mais la référence répétitive à ce mouvement quotidien veut décidément dire plus que relater les événements narratifs qui ne sont pas trop nombreux d'ailleurs. En tant qu'organe de circulation verticale, l'escalier relie deux étages de l'hôtel dont la division structurale possède la dimension symbolique, pourvue d'une valeur sociale. On assiste ici à la division de l'espace physique en niveaux sociaux, division qui se conjugue en termes de l'autorité et du pouvoir : l'étage supérieur où loge, « dans la plus belle chambre de l'auberge », l'officier prussien, et le niveau du rez-de-chaussée où les voyageurs tenus en otages se réunissent tous les jours dans la cuisine pour les repas du jour en attendant la résolution de leur sort. Au niveau symbolique, la distinction entre deux étages, le haut et le bas, s'exprime ici par l'opposition antithétique de deux statuts relatifs au contexte de guerre vainqueur/vaincus qui se situent sur les pôles opposés de la verticalité cognitive. La supériorité du militaire prussien est déterminée en ce sens par sa supériorité comme détenteur du pouvoir à plusieurs sens, en tant que chargé de poste de commandant de la ville, occupant de la France vaincue et de détenteur d'otages. Par cette dernière fonction, il est le maître du sort des détenus, les voyageurs français. En tant que structure

intermédiaire entre les paliers, physique et symbolique, l'escalier divise et lie les étages et les espaces sociaux, vainqueur-vaincus, homme-femme. C'est ainsi que la tension naît dans la représentation littéraire de l'espace physique, notamment par surinvestissement de l'escalier en tant que référent symbolique. Dans cette perspective, le rôle symbolique de l'escalier tient à ce rituel montée-descente qui devient un passage critique entre deux mondes, un franchissement d'une frontière, une traversée du seuil dans le sens bakhtinien du terme.

Conformément aux règles du jeu dans le théâtre maupassantien du regard, les rapports entre deux extrémités antithétiques de la verticalité imaginaire s'inscrivent dans la logique du jeu d'oppositions complexe. Ce n'est pas que le haut et le bas soient en opposition dans l'univers de Maupassant, mais c'est que très souvent, ces deux pôles convergent, vont la main dans la main et/ou s'annihilent réciproquement. Qu'on pense tout de suite à la sexualité, l'un des premiers besoins corporels de l'homme, sexualité dont le fantasme et l'appétit s'installent en haut de l'escalier. C'est effectivement à l'étage au-dessus de la salle à manger qu'on s'adonne aux plaisirs charnels, aussi bien le commandant prussien que les voyageurs<sup>764</sup>. C'est donc là-haut où tous se mélangent, s'entremêlent, s'embrouillent, vainqueurs et vaincus, occupants et occupés, sacrifice au nom de la patrie et acte prostitutionnel. Soit le changement du statut de la prostituée, femme déchue pour en dire en termes verticalisants. C'est notamment dans les termes verticaux que se verbalise ce processus imaginé par Boule de suif : « Elle *grandissait* dans l'estime de ses compagnons » (I, 96). C'est le point de vue de Boule de suif à elle, c'est son interprétation que celle-ci se fait des événements qui nous sont communiqués par le narrateur omniscient extra-diégétique. C'est aussi la façon dont la femme naïve interprète l'amabilité et la bienveillance, simulées par ses compatriotes, hypocrites habiles, au moment du repas collectif lorsque Boule de suif partage le contenu de son panier à provisions avec ceux-ci. Au niveau symbolique, on assiste ici à deux actions simultanées, dont l'ascension dans la dignité sociale, imaginée par la prostituée crédule,

---

<sup>764</sup> Voici la façon dont l'épisode nocturne est décrit dans la nouvelle : « Et toute la nuit, dans l'obscurité du corridor coururent comme des frémissements, des bruits légers, à peine sensibles, pareils à des souffles, des effleurements de pieds nus, d'imperceptibles craquements. Et l'on ne dormit que très tard, assurément, car des filets de lumière glissèrent longtemps sous les portes. Le champagne a de ces effets-là; il trouble, dit-on, le sommeil. » (CN, I, 117).

et la dévoration symbolique de sa chair, autrement dit l'anéantissement de la victime. En termes spatiaux, le coup de comédie des apparences et de la duplicité s'articule dans deux vecteurs verticaux allant dans deux sens inverses à la fois, vers le haut et vers le bas.

Soit l'épisode où Boule de suif, contrainte à céder à la proposition sexuelle du militaire prussien, emprunte l'escalier pour se rendre dans la chambre de ce dernier, située à l'étage supérieur. Selon l'idée que se fait la fille crédule, c'est ce haut acte de patriotisme qui devrait lui assurer sa montée vis-à-vis de l'Église et de ses compatriotes haut placés. En plus, elle se flatte de pouvoir s'égaliser aux femmes de grand renom, toutes ces personnalités bibliques et historiques qui ont sacrifié leur chasteté pour leur patrie et dont les noms ont été cités par ses compagnons de voyage comme modèle de sacrifice à suivre. Ainsi flattée dans ses vanités, Boule de suif se rue dans la douceur de l'orgueil. Et ce n'est pas par hasard que se joignent au niveau supérieur de l'escalier, dans un même acte, les valeurs opposantes, situées à deux bouts de la verticalité imaginaire : d'un côté, l'élan du patriotisme et du sacrifice de soi prenant pour modèle la grandeur du sacrifice des personnages mythiques et bibliques, et de l'autre, la bassesse de l'acte de prostitution tout banal et la vanité. D'autant plus que la volupté et l'orgueil font eux partie de sept péchés capitaux condamnés par la religion chrétienne.

Il convient ici de s'attarder sur la façon dont le motif de sept péchés capitaux retentit dans le texte de Maupassant, tant à travers la trame narrative qu'à celui de la personnalité et des défauts des personnages. Ce qui est intéressant c'est que l'espace de la diligence, servant d'abri à dix voyageurs, se transforme en caverne des sept péchés capitaux, comme elle est décrite par le fantôme du jésuite Berthier, un personnage dans *Dialogues et anecdotes philosophiques* de Voltaire<sup>765</sup>. C'est comme si les individus en voyage dans la nouvelle sont descendus des pages de Voltaire décrivant des habitants de la grotte pré-purgatoire, tant le rapprochement est fort entre les deux groupes. Telle est la Luxure, « une grosse dondon, fraîche et appétissante<sup>766</sup> », description reprise dans le portrait de Boule de suif : « ronde de partout, grasse à lard » ; « appétissante et courue [...] sa fraîcheur faisait plaisir à voir » (I, 91). Ou la Gourmandise qui est attablée à tout temps –

---

<sup>765</sup> VOLTAIRE, *Dialogues et anecdotes philosophiques*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1955.

<sup>766</sup> *Ibid.*, p.62.



« Elle avait la bouche pleine<sup>767</sup> », – le péché propre aux voyageurs de la diligence chez Maupassant, tous gloutons voraces dont voici un exemple : « Les bouches s'ouvraient et se fermaient sans cesse, avalaient, mastiquaient, engloutissaient féroce-ment » (I, 94). L'image que le fantôme de frère Berthier fait de la Colère - qui « entre dans tous les cœurs, mais [...] n'y demeure pas<sup>768</sup> », - peut représenter la nature de Boule de suif, « fille violente et irascible » (I, 100), succombant au péché de la colère lors de ses coups de rage fréquents. Soit Madame Loiseau, « qui était de la nature des orties » (I, 117), versant des paroles venimeuses à l'égard des autres, et dont la « dure carcasse » (I, 103) divulgue le physique osseux et sec. Comment ne pas reconnaître celle-ci dans le portrait de l'Envie qui, rongant les cœurs, n'a « que la peau sur les os<sup>769</sup> »? Voici l'Orgueil, « la tête haute, le regard dédaigneux<sup>770</sup> », péché qui gouverne les personnes haut placées, « honnêtes gens autorisés » (I, 90), qui sont les de Bréville, les Carré-Lamadon et les Loiseau. D'ailleurs, l'Orgueil, c'est ce que Boule de suif partage avec ces compagnons de voyage. D'après Voltaire, ce péché gouverne tous, personne n'en est pas à l'abri. L'Orgueil règne « sur le mandarin et le colporteur, sur le grand-lama et sur le capucin, sur la sultane et sur la bourgeoisie<sup>771</sup> », tous ceux « qui ont si bonne opinion d'eux-mêmes<sup>772</sup> ».

C'est notamment sur la hiérarchie entre deux extrémités de la verticale sociale que jouent les comploteurs rusés en s'adressant à Boule de suif alors que celle-ci refuse obstinément de céder aux avances du Prussien : « [A]u lieu de l'appeler "madame", comme on avait fait jusque-là, on lui disait simplement "mademoiselle", sans que personne sût bien pourquoi, comme si l'on avait voulu la faire *descendre* d'un degré dans *l'estime* qu'elle avait *escaladée*, lui faire sentir sa situation *honteuse*<sup>773</sup> » (I, 112). Ainsi, dans des termes spatiaux de la géométrie métaphorique, à la hauteur du sacrifice qui est promu comme patriotique, s'oppose le pôle bas du jeu cynique et de l'état de choses réel, immuable et impitoyable que le narrateur cynique ne cache point. Avant de tomber

---

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>768</sup> *Ibid.*

<sup>769</sup> *Ibid.*

<sup>770</sup> *Ibid.*

<sup>771</sup> *Ibid.*

<sup>772</sup> *Ibid.*

<sup>773</sup> Nous soulignons.

victime de la ruse raffinée de ses compatriotes et du discours trompeur invoquant des sentiments d'honneur, de religion et de patrie, Boule de suif tombe victime de ses propres hésitations, de sa naïveté, de son assujettissement aux hautes personnes et de sa vanité. Ce qui est considéré par elle comme un acte patriotique et un devoir sacro-saint au nom de la patrie dans la confrontation avec l'occupant prussien se déplace, par sa valeur symbolique, vers le bas, ce qui confère à la démarche de la prostituée une dimension ambiguë. Avec la ligne montante qui s'inscrit dans la gravité de l'action sacrificielle, coïncide la ligne descendante qui 'dégringole' de la hauteur symbolique, celle du champ de bataille militaire, au niveau bas et banal du champ de plaisirs charnels sous une forme de l'exercice sur les draps. En plus, le large geste de Boule de suif est incité et concocté par des mobiles personnels mesquins et égoïstes des voyageurs, que ce soit les profits financiers des uns, l'intérêt calculateur des autres ou bien la complicité passive par lâcheté. En outre, aux yeux de la communauté de la diligence, le sacrifice sexuel de Boule de suif n'est qu'un acte de prostitution, indigne, et en tant que tel, il est condamnable et méprisable. Pour l'exprimer en termes spatiaux, on observe ici le mouvement qui s'effectue dans deux sens à la fois. D'un côté, Boule de suif atteint le sommet du sacrifice qui est commis pour des motifs de patriotisme, de perfection spirituelle et sociale, par l'abnégation de soi, par le renoncement à sa liberté personnelle et à ses valeurs morales. Or, dépouillé de presque tout ce qui faisait son élévation et sa grandeur, l'acte sacrificiel s'avère d'être situé au niveau le plus bas sur l'échelle verticale de normes et de valeurs sociales. Et c'est ainsi que toute l'affaire patriotique tourne à la farce et à l'absurde à la fois.

Tout généreuse et héroïque qu'elle soit, la prostituée patriotique au grand cœur n'est pas épargnée du regard moqueur et sceptique du narrateur, ce qui est symptomatique de l'univers de Maupassant. Comme l'observe Labbé, le patriotisme et l'héroïsme de Boule de suif se font dévaluer constamment tout au fil de l'histoire à travers de nombreux repères textuels. Bien que certaines de ces remarques ne visent pas l'héroïne directement, le message est tout de même identifiable<sup>774</sup>. Telle est la notation décrivant l'armée française dont les appellations, loin d'être élogieuses et patriotiques, contiennent des

---

<sup>774</sup> LABBÉ Mathilde, « Ce que le cinéma fait à "Boule de suif" », in *Fabula-LhT*, n° 2, décembre 2006, *op.cit.*

expressions antithétiques : « légions de francs-tireurs aux appellations héroïques: "les Vengeurs de la Défaite - les Citoyens de la Tombe - les Partageurs de la Mort" - [qui] passaient à leur tour, avec des airs de bandits » (I, 83). Soit une antithèse décrivant l'attitude de Boule de suif et celle de Cornudet lorsque ceux-ci descendent de la voiture, « graves et hautains devant l'ennemi ». Ici, le mot « grave » renvoyant à la lourdeur terrestre coexiste avec « hautain » pour parler de l'air supérieur, sérieux pris par les deux marginaux. C'est toujours sur le sens antithétique que joue la phrase évoquant la nature charnelle des « caresses héroïques » (I, 112) que la prétendue salvatrice de la nation attribue au militaire prussien. Et encore, ce patriotisme trop agressif de Boule de suif, ne glisse-t-il pas plutôt au nationalisme, à en juger d'après les expressions dépréciatives stéréotypées que l'héroïne emploie pour parler des Prussiens ? (« Je les regardais de ma fenêtre, ces gros porcs avec leur casque à pointe, et ma bonne me tenait les mains pour m'empêcher de leur jeter mon mobilier sur le dos » (I, 96)). Ce point de vue particulier de l'écrivain à l'égard du patriotisme ne doit pas étonner, car il s'inscrit, comme nous l'avons observé plus haut, dans le parti pris de Maupassant vers l'esprit patriotique et revanchard, qui règne en France à l'époque d'après-guerre et qui est vu par l'écrivain plutôt comme un militantisme chauviniste. Comme le remarque Labbé, « le patriotisme en soi ne semble pas être une valeur pour Maupassant qui le décrit comme une maladie<sup>775</sup> ». Pour sa part, Piper parle de la façon ironique dont l'acte héroïque de Boule de suif est traité dans la nouvelle, ce qui dévalue la grandeur du sacrifice de celle-ci :

Ce n'est pas l'hypocrisie de ses compagnons de voyage qui enlève quelque chose à l'héroïsme réel de Boule de suif, ni le fait qu'elle a accepté de faire un compromis avec ses sentiments patriotiques, car en ce faisant elle se sacrifie pour les autres. Néanmoins, par l'aspect cocasse de toute cette aventure, Maupassant retire de Boule de suif une partie de la grandeur qu'on associe normalement avec l'héroïsme<sup>776</sup>.

---

<sup>775</sup> À cet égard, Labbé cite les propos de Maupassant exprimés dans l'une de ses chroniques : « Quand nous avons des accès de patriotisme, ils sont toujours intempestifs. Nous arrachons, un jour de fête nationale, le drapeau d'une nation voisine, et nous le lançons par la fenêtre, parce que cette nation fut en guerre avec nous voici quinze ans écoulés. En quoi ce drapeau accroché à une fenêtre d'hôtel pouvait-il être blessant pour la France ? Sa présence, au contraire, au milieu des couleurs des peuples amis, ne devrait-elle pas être considérée comme un hommage, comme une politesse ? ». MAUPASSANT Guy de, « Philosophie-Politique », in *Gil Blas*, 7 avril 1885, in *Chroniques*, t. 3 (26 août 1884-13 avril 1891), JUIN Hubert (éd.), *op.cit.*, p. 146.

<sup>776</sup> PIPER Marion V., « Les Soirées de Médan: Quelques attitudes modernes envers la guerre », in *Signum*, n° 3, 1976, *op.cit.*, p. 36.

Et encore, le renoncement de reconnaissance, de profit quelconque, ne figure guère parmi les mobiles du sacrifice de Boule de suif. En revanche, celle-ci cherche à obtenir l'estime des grands, à remporter la gloire des saintes et obtenir une rédemption de la part de l'Église. Plutôt que faire un admirable geste d'abnégation où rien n'assure qu'elle sera récompensée en retour, Boule de suif succombe elle au péché de la vanité de l'abnégation. Ceci dit, nous hésitons à nous extasier sur l'acte patriotique de Boule de suif. Aussi forte que soit la tentation, nous croyons que chanter des louanges à Boule de suif pour son offrande généreuse de soi serait un peu trop exagéré parce qu'une telle interprétation produirait une fausse note au niveau du sens. Comme le résume Théodore de Banville en s'adressant à Maupassant : « On ne se lassera pas de relire cette *Boule de suif* où vous avez montré la laideur de l'Egoïsme humain, sans vous laisser séduire par les sirènes de l'antithèse et sans être tenté de faire de votre héroïne une figure sublime<sup>777</sup>. »

C'est ainsi que les modulations du sens des événements relatés s'articulent à travers l'interaction complexe de deux groupes de vecteurs spatiaux, faisant référence à deux pôles de la verticalité cognitive, le haut et le bas. Les frontières s'estompent entre la réalité et l'illusion, l'être et le paraître, le sacrifice et le vice, les valeurs sont bouleversées dessus dessous, le digne et l'indigne s'entremêlent. Le patriotisme sexuel de Boule de suif se formule dans les termes de hiérarchie spatiale dont les extrémités contraires « haut » et bas » se brouillent en agissant en adversaires et complices à la fois, dont l'interaction se place ainsi sous le signe de double symbolique. D'où le sens ambigu de la verticalité comme figure spatiale cognitive chez Maupassant. Il en résulte le sens ambivalent de l'élan ascendant, car il produit l'effet inverse. Le mouvement vers le haut s'effectue de sorte qu'il va dans deux sens opposants à la fois, l'élévation entraînant simultanément la chute. Ainsi, le déplacement physique que Boule de suif effectue pour se rendre dans la chambre de l'officier en montant l'escalier s'articule aussi comme une épreuve morale, ne s'opère pas du bas vers le haut, mais vers le bas et le haut à la fois. Deux lignes, montante et descendante, s'interpellent dans ce mouvement sur l'escalier, et c'est autour de cette tension et de ce brouillage irrésolu que se construit la dynamique de la montée de l'héroïne et, d'ailleurs, de tout le parcours de celle-ci. S'élever dans

---

<sup>777</sup> BANVILLE Théodore de, « À Guy de Maupassant », in *Gil Blas*, 1<sup>er</sup> juillet 1883, MAUPASSANT Guy de, *Chroniques*. Nouvelle édition augmentée, Arvensa editions, Kindle Edition, ebook, 2014, p. 34-5.

l'estime des nantis, s'égalier aux saintes et obtenir une rédemption de la part de l'église par un sacrifice sexuel, cette tentative orgueilleuse de l'élévation sociale, morale et spirituelle, cette ascendance dérisoire devenue vanité, s'inscrit dans une trajectoire verticale inverse, celle de la chute. C'est en vain que Boule de suif cherche à s'élever, elle se fait irrémédiablement ramener à terre. Il paraît qu'il n'y aura pas de retour en arrière, ni d'espoir ni de changement quelconque à venir. De plus, le lecteur est amené à lire l'apparente suggestion que non seulement il n'y aura pas de changement dans ce drame humain, mais tout sera même pire. Une fois la tâche accomplie, Boule de suif est traitée avec plus grand mépris que précédemment, et elle est congédiée à son état marginal. Cette fois-ci, après usage, elle est définitivement exclue de la société, elle étant pécheresse devenue traîtresse (« elle pleure sa honte », chuchote Madame Loiseau). Et encore, elle n'a plus rien à manger. Son intégrité morale étant détruite, sa liberté de citoyenne lui étant retirée (« Bravo, citoyenne » s'exclame Cornudet lors du premier repas), ses denrées consommées, donc étant dépouillée de tout, il ne reste à la grosse fille que le vide, extrémité opposée de sa plénitude première.

La scène est aussi intéressante dans la perspective de la prise de conscience par Boule de suif dans laquelle les termes géométriques jouent un rôle particulier. C'est au moment où les masques tombent et l'hypocrisie ambiante est finalement mise à nue que l'héroïne se rend compte d'avoir été utilisée et dupée. Le processus cognitif se transforme en « colère tumultueuse » qui n'aboutit pourtant pas; c'est une colère d'impuissance:

[...] elle regardait, exaspérée, suffoquant de rage, tous ces gens qui mangeaient placidement. Une colère tumultueuse la crispa d'abord, et elle ouvrit la bouche pour leur crier leur fait avec un flot d'injures qui lui *montait* aux lèvres; mais elle ne pouvait pas parler tant l'exaspération l'étranglait.[...] Elle se sentait *noyée* dans le mépris de ces gredins honnêtes qui l'avaient sacrifiée d'abord, *rejetée* ensuite, comme une chose malpropre et inutile. [...] et sa fureur *tombant* soudain, comme une corde trop tendue qui casse, elle se sentit prête à pleurer. Elle fit des efforts terribles, se raidit, *avala* ses sanglots comme les enfants; mais les pleurs *montaient*, luisaient au bord de ses paupières, et bientôt deux grosses larmes, se détachant des yeux, *roulèrent* lentement sur ses joues. D'autres les suivirent plus rapides *coulant* comme les gouttes d'eau qui filtrent d'une roche, et *tombant* régulièrement sur la courbe *rebondie* de sa poitrine. (I, 119-120)<sup>778</sup>.

---

<sup>778</sup> Nous soulignons.

Dans ce passage, les termes verticalisants sont privilégiés pour décrire l'état physique et moral de Boule de suif. Les termes de la ligne ascendante sont irrémédiablement contrebalancés par ceux de la descente, ce mouvement étant irréversible : « montait », « noyée », « rejetée », « fureur tombant », « avala ses sanglots », « les pleurs montaient », « larmes roulèrent », « coulant », « tombant », « rebondie ». La colère étranglée et les sentiments d'indignation étouffés impliquent un essor arrêté, limité, ce qui situe l'héroïne sous le signe de victime piégée, comme le montre Besnard-Coursodon dans son étude sur la thématique du piège dans l'œuvre de Maupassant<sup>779</sup>. On assiste dans ce fragment à la description de l'état psychologique d'une personne coincée qui manque singulièrement de respiration et d'espace. Par de nombreux détails, le passage reproduit, sur le mode métaphorique, la description de la tombée dans le puits, dans le trou, dans le gouffre et, à la fois, l'image du paroxysme de la mort tant l'intensité des phénomènes physiques est violente : 'exaspérée', 'suffoquant de rage', 'l'exaspération l'étranglait', 'noyée', 'elle fit des efforts terribles', 'se raidit'. Comme nous l'avons vu antérieurement, un tel état d'esprit déséquilibré quand le personnage est proche de la folie est examiné par Bayard dans la perspective psychanalytique. Baron parle, pour sa part, de l'«état-limite» qui se situe entre la psychose et la névrose : « [M]ême dans ses contes les plus naturalistes, [Maupassant] sait saisir le moment où l'individu, en état de choc, éprouve soudain des sentiments violents, extrêmes, qui traduisent le vacillement de sa raison<sup>780</sup> ».

On peut aussi donner une autre interprétation de l'image décrivant l'état psychologique de l'héroïne. Ses valeurs et points de repère perdus, Boule de suif s'engouffre dans le précipice, le visage pâle et crispé. Cette image qui décrit un moment de l'intégrité morale détruite, les repères démolis de la compréhension du monde, des gens et des choses, l'identité volant en éclat, autrement l'image décrivant la perte de l'identité, peut être interprétée comme une mort symbolique de l'héroïne faisant face à l'hypocrisie et à la cruauté de tous ces gens, qui l'ont rejetée après l'avoir chargée de mission dite noble et lui avoir fait miroiter des promesses. Et n'oublions pas non plus un autre élément du sens important, celui communiqué par le panier vide de Boule de suif.

---

<sup>779</sup> BESNARD-COURSODON Micheline, *Etude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant : le piège*, op.cit.

<sup>780</sup> BARON Anne-Marie, « La description clinique et l'analyse des états-limites chez Maupassant », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Maupassant, op.cit., p. 765.

Est-ce une traduction métonymique du vide de son être ? Pour sa part, Wolter suggère que les mots employés dans le texte décrivent de façon métaphorique le moment culminant de la mort physique, « a drowning or being buried alive in the snow<sup>781</sup> ». Berta interprète la mort symbolique comme expression de l'état mental et de souffrances physiques de Boule de suif. En interrogeant le parcours de l'héroïne par un modèle hagiographique, Berta soutient, la réflexion d'André Vauchez<sup>782</sup> à l'appui, que certains éléments de la scène en question permettent de placer ce moment de l'ultime détresse sous le haut symbolisme de la sainte mort<sup>783</sup>.

On ne peut pas manquer ici la corrélation entre le portrait psychologique du protagoniste et l'espace extérieur. Il se crée ainsi l'univers psychologique de la nouvelle qui dépasse le cadre narratif et manifeste une dimension discursive. C'est le point sur lequel nous nous pencherons dans les prochains paragraphes.

### ***La 'dynamique' d'immobilité par la géographie du paysage***

Vu le rôle important et la diversité de formes de l'axe vertical dans la nouvelle, la question qui se pose également est de savoir comment le paysage est traité en rapport au parcours de l'héroïne. Il importe ici de mettre en relief la permanence de la ligne descendante dans les descriptions paysagères. Effectivement, c'est ce mouvement en pente, en déclin, qui se lit dans les fragments descriptifs que nous avons déjà analysés par le prisme psychanalytique.

Dans ce tableau de la nature, c'est surtout la chute de neige qui nous intéresse, neige silencieuse et incessante qui semble envahir tout l'univers. Reprenons quelques lignes du passage en question : « la neige qui *tomba* sans interruption pendant toute la soirée et toute la nuit »; « Un rideau de flocons blancs ininterrompu miroitait sans cesse en

---

<sup>781</sup> WOLTER Jennifer Kristen, *The Medan Matrix: Huysmans and Maupassant following Zola's Model of Naturalism*, op.cit., p. 134.

<sup>782</sup> VAUCHEZ André, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Rome, École française, 1981.

<sup>783</sup> BERTA Michel, « Sainte Elizabeth Rousset dite Boule de Suif », in *Excavatio*, vol. XII, 1999, op.cit., p. 128. Selon Michel Berta, les tribulations de Boule de suif suivent le schéma du chemin de croix du saint dont les étapes du parcours passent du péché par la crise à la sainteté. Notre observation montre que le trajet mouvementé de Boule de suif s'avère plutôt ambivalent et beaucoup plus complexe qu'implique le chemin de croix. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point.

*descendant* vers la terre ». La verticalité ascendante des rares silhouettes d'arbres et de chaumières est ici contrebalancée par l'invasion envahissante de la matière meurtrière de neige par laquelle tout l'élan ascendant paraît immobilisé : « la blancheur de la campagne où apparaissaient tantôt une ligne de *grands arbres vêtus de givre*, tantôt une *chaumière avec un capuchon de neige*<sup>784</sup> ». Pierrot met en relief l'affectivité particulière des images qui décrivent la tombée de la neige : « La neige a, dans l'univers de Maupassant, une fonction aussi maléfique que le brouillard. Par la chute verticale et incessante de ses flocons, elle circonscrit elle aussi douloureusement l'espace visuel<sup>785</sup> ».

Comme nous l'avons déjà montré plus haut, les détails de la mise en scène - l'épaisse nappe de neige et la chute de la matière cotonneuse de neige - priment dans l'espace extérieur contemplé par la fenêtre en renforçant la pesanteur de l'atmosphère et créant la sensation d'étouffement, d'emprisonnement et d'encerclement. « Boule de suif » n'est pas le seul texte dans l'œuvre de Maupassant où la neige agit comme une force sinistre. Pierrot parle de toute « une série de textes qui, tous, présentent la progression d'un groupe d'hommes dans la neige comme une épreuve particulièrement douloureuse et angoissante<sup>786</sup> ». Dans « Boule de suif », le mouvement descendant de la neige s'accorde avec deux autres aspects de l'image qui sont le visuel et la sonorité. La palette opaque de noir et de blanc et l'assourdissement de l'univers complètent cette peinture spatiale. Ainsi, le deuil du paysage devient visuel, sonore et sensible en se matérialisant en silhouettes, couleurs et sons; c'est le pressentiment du deuil de la mort à venir, mort symbolique de l'héroïne à laquelle on assiste dans la dernière scène du récit.

D'ailleurs, le destin de Boule de suif, scellé, sans issue, est pressenti au cours de l'intrigue par le biais du tableau paysager qu'il soit obscur, nocturne ou bien éclairé par la lumière sale du morne soleil hivernal. L'espace nocturne opaque engloutissant la diligence jusqu'à la disparition des contours, reprend l'image du petit matin du début du voyage dont la vision est obscurcie par l'écran de la neige tombante. À la fin de l'intrigue, cette force obscure et menaçante s'emparant de la nappe enveloppante de neige, du rideau opaque des flocons blancs, de la noirceur du ciel bouché par les nuages lourdes, devient le

---

<sup>784</sup> Nous soulignons.

<sup>785</sup> PIERROT Jean, « Espace et mouvement », in *Flaubert et Maupassant. Écrivains normands*, BAILBÉ Joseph-Marc et PIERROT Jean (éd.), *op.cit.*, p. 180.

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 181.



visuel de l'irrationnel et de la folie qui s'inscrit, comme le montre Bem, dans le texte de la nouvelle et en imprègne l'espace psychique<sup>787</sup>. Si le paysage fonctionne comme pressentiment du sort de Boule de suif, le tableau paysager dans le dénouement s'accorde avec l'état moral et affectif de l'héroïne qui, valeurs trahies, identité perdue, éprouve le déchirement intérieur, la souffrance, l'amertume, la solitude et le désespoir.

C'est aussi l'expression de l'angoisse et du malaise à travers les formes spatiales du paysage, angoisse qui ronge l'atmosphère dans la diligence et sentiment de malaise qu'éprouve le lecteur arrivant à la fin de la nouvelle; l'angoisse, de laquelle toute l'œuvre de Maupassant est habitée, comme le soutient Bayard avec juste raison<sup>788</sup>. Comme nous avons montré plus haut, la psychologie du paysage est aussi l'espace qui fait partie du réseau discursif formé de nombreux éléments, savoirs tous faits, tendances, théories et visions du monde. Dans cette perspective, le paysage, présenté dans « Boule de suif », est un terrain de l'investissement de voix sociales et est à situer dans le contexte sociohistorique et culturel de la France à ce tournant du siècle, époque où la vision fin-de-siècle, autrement dit la vision crépusculaire du monde, domine largement les esprits et l'imaginaire artistique, comme le montre Angenot<sup>789</sup>. Ainsi, les idéologèmes de la décadence sociale imprègnent tout autant la pensée philosophique que la litanie des catholiques, le discours bourgeois et les idées socialistes, la parole des littéraires et le discours journalistique, quoique tous ces discours diffèrent l'un de l'autre en ce qui concerne la logique de l'effondrement général. Par exemple, pour les socialistes, « le crépuscule n'est que "la fin des bourgeois"<sup>790</sup> ». Intégrés au système des éléments discursifs de la décadence dans le récit, la spatialité et la symbolique du paysage s'inscrivent dans la logique de l'ensemble événementiel où figurent le souvenir douloureux de la défaite et de l'occupation de 1870-1871 et du bain de sang de la Commune, le mal démocratique, la fin de la race, la perversion des mœurs, la déchéance morale de la société, tous ces idéologèmes de l'effondrement social général qui constituent la thèse de la décadence.

---

<sup>787</sup> BEM Jeanne, « Le travail du texte dans 'Boule de suif' », in *Texte et psychanalyse*, op.cit.

<sup>788</sup> BAYARD Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, op.cit.

<sup>789</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p. 369-407.

<sup>790</sup> *Ibid.*, p. 377.

Si la crise rime, dans la nouvelle, avec les nuances d'obscurité (la grisaille du petit matin, la pénombre du crépuscule, la noirceur de la nuit profonde), c'est que dans ces peintures se transcrivent les métaphores qui sont en relation avec l'idéologème « décadence » : crise, nuit, crépuscule<sup>791</sup>. La scène paysagère donne à voir un spectacle crépusculaire de la nuit de l'Occident (« abaissement et chute de la France<sup>792</sup> »), de la décadence latine et la décadence globale qui agit sur toute la civilisation<sup>793</sup> et du déclin de l'époque: « Dire "notre siècle à son déclin", c'est inscrire dans une catachrèse banale le sentiment que tout décline, que la nuit des fins de civilisation s'étend sur le monde<sup>794</sup> ». La thèse de la décadence s'articule par la géométrie métaphorique, figure verticale le long de laquelle dégringolent la société et toute la civilisation occidentale : « *Chute, abîme* ou encore *nauffrage*<sup>795</sup> ». Comme l'observe Angenot, « [à] la thèse de décadence s'attache la figure rhétorique de la *congerie*, énumération cumulative des indices multiples d'une chute vers l'abîme dans tous les domaines où se porte la réflexion<sup>796</sup> ». Le champ phraséologique et métaphorique de la décadence comprend aussi des notions comme *désagrégation*, *chaos*, *catastrophe*, *cataclysmes*, qui décrivent l'image apocalyptique de la défaite dans l'incipit de la nouvelle. Dotée de ce sémantisme, la métaphore du cataclysmes s'inscrit également dans la dernière scène où on assiste à l'effondrement de tout. Image du monde sens dessus dessous qui se lit à travers le renversement des valeurs et l'écroulement des traditions et des institutions de la société dont la communauté de la diligence représente un modèle, à travers la chute de la dignité humaine quand l'écrasement cruel du plus faible est commis par une collectivité des plus puissants, et enfin, à travers la destruction d'Élisabeth Rousset en tant que personnalité. On retrouve l'esthétique poétique décadente dans l'image du chaos auditif qui règne dans l'espace de la diligence. Sous le signe du chaos se lit l'écroulement des piliers de stabilité de l'ordre social que la rhétorique autoritaire des grands n'est plus en mesure d'assurer. Le chaos global s'établit ainsi dans l'image de la société agonisante, quoique le texte opère la restitution de l'ordre au niveau du développement événementiel. Et encore, ce cataclysmes

---

<sup>791</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 373.

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 370 (souligné dans le texte).

général s'enfonce dans l'obscurité de l'intérieur de la voiture, engloutie par la nuit tombante. Voilà l'image très complexe de la scène qui fait penser à la nuit hivernale symbolique qui tombe sur la civilisation en déclin sans lendemain, image décadente fin-de-siècle.

L'intérêt du dénouement tient entre autres au rapport entre deux espaces, intérieur et extérieur, dont le théâtre des ignobles actes humains et celui des éléments naturels déchainés. C'est comme si les composantes du spectacle intérieur, obscurité, bassesse des gens, désagrégation de la communauté, se projettent sur les ténèbres et le chaos de la nature. Au niveau psychologique, le tourbillon d'émotions, rage, désolation, humiliation, amertume, impuissance, éprouvées par l'héroïne face à tant de petitesse, à toutes ces laideurs humaines, ce tourbillon d'émotions est en étroite corrélation avec la violente perturbation de la géométrie métaphorique. Si on met en relation ces signes, cet ensemble complexe dessine une topographie connotée culturellement et qui traduit la thèse de l'effondrement général, thèse constitutive du discours crépusculaire fin-de-siècle.

#### *(D)écrire le corps et le parcours par la figure circulaire*

En termes spatiaux, le trajet de Boule de suif ne se réduit pas à un mouvement linéaire. On y observe aussi la configuration circulaire qui revient à travers tant d'aspects et formes, éléments narratifs et métaphoriques, figures spatiales et celles du temps, si bien que s'y dessine un ensemble cohérent des sphères.

C'est sous le signe du cercle que se situent la plénitude et le vide, le plein et le trou, formes antithétiques du matériel figuratif binaire dont Bem étudie la présence obsessionnelle dans la nouvelle<sup>797</sup>. Comme symbole archétypal de la nature cyclique de la régénération de la nature, la figure circulaire devient un symbole de la femme dans l'imagerie artistique fin-de-siècle : « the self-contained round, the uroboros [...] represented by the archetypal symbol of a snake biting its own tail<sup>798</sup> ». C'est aussi, bien entendu, la

---

<sup>797</sup> BEM Jeanne, « Le "travail" du texte dans *Boule de suif* », in *Texte et psychanalyse*, op.cit., p. 101.

<sup>798</sup> DIJKSTRA Bram, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, op.cit., p. 129. Comme l'observe Dijkstra, cela explique la récurrence du cercle comme figure géométrique dans la peinture représentant la femme. Cette dernière est exprimée par la circularité de détails de la mise en scène : « [S]he was encompassed, decoratively or "organically" or both, by an endless variety of circles which crowded around her in the form of garlands, wreaths, and swirls of cloth, of even in the form of a mundane

matérialité de l'apparence physique de l'héroïne dont le corps est composé de formes globuleuses (« ronde de partout »). La rondeur des formes de Boule de suif est réitérée dans le cercle métaphorique des voyageurs dont celle-ci est entourée tout le temps.

Comme image, le dédoublement du cercle en termes antithétiques – prostituée / bourgeois - est riche de nuances de sens et offre différentes interprétations. L'unanimité des acteurs du complot qui se tiennent les coudes s'articule sous le signe de la figure circulaire. Dans l'étau des classes dirigeantes, l'héroïne se trouve enserrée dans le cercle social implacable. D'où le pressentiment de l'échec inévitable de la résistance<sup>799</sup>. Le cercle, c'est aussi l'immuabilité de la 'machine' sociale, l'immobilité de l'ordre patriarcal, l'inertie des normes et des rangs sociaux, la fixité de la condition sociale dans laquelle Boule de suif est confinée.

La métaphore de la circonférence se lit nette dans le parallélisme, mainte fois analysé par les chercheurs, entre le début et la clôture, tant au niveau du développement événementiel qu'à celui de la mise en scène. Si l'héroïne entre dans l'intrigue dans l'obscurité du petit matin, comme silhouette d'ombre, sans contour visible ni nom, il n'y a rien de prometteur à l'autre extrémité de son trajet non plus. Le récit se clôt sur l'image de Boule de suif, méprisée, solitaire – et elle l'est même plus qu'au début de son voyage - dans le silence et l'obscurité de l'intérieur étroit de la diligence qui s'éloigne dans les ténèbres de la nuit normande. Comme si deux tableaux du spectacle nocturne s'organisent dans un seul espace formant le cercle fermé du destin de Boule de suif, boucle bouclée qui exclut l'issue des contraintes sociales. Malgré le mouvement de la diligence et la distance parcourue, le trajet de celle-ci s'inscrit dans l'immobilité omniprésente : la monotonie du paysage derrière la fenêtre, l'enlèvement de la voiture dans la neige et la fermeture des espaces enneigés. C'est dans ces termes que s'articule l'angoisse de

---

"tub" – that ubiquitous tool of feminine toiletry which in its convenient circularity made a symbolic statement about the inscrutable self-contained nature of woman ». (*Ibid.*, p. 129)

<sup>799</sup> Robert T. Denomé interprète l'opposition entre Boule de suif résistante et l'unanimité de la société de la diligence comme expression imagée de l'opposition entre l'individu et le dictat de la société par laquelle le premier est exploité, soumis et détruit : « In Maupassant's view, society, however organized, tends to destroy ultimately the instinctive goodness and idealism even in its most conscious adherents ». Voir : DENOMÉ Robert T., « Maupassant's Use of Unanimism in "Boule de suif" », in *Revue de l'université d'Ottawa*, n° 37, janvier-mars 1967, p. 164. Notons en passant que la vision du cercle comme une figure étouffante métaphorique de l'unanimité hostile de la société bourgeoise, une sorte de tenailles dans lesquelles est pris l'individu, est brillamment mise en image par le cinéaste soviétique, Mikhaïl Romm, dans le film *Pyška*. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette scène dans l'analyse du film.

l'emprisonnement qui règne dans l'œuvre de Maupassant qui, comme le constate Pierrot, « développe constamment [...] une phobie très intense de l'immobilisation, une angoisse sensible de la prison<sup>800</sup> ». Rappelons que l'immobilisation, l'isolation, la prison font partie de la thématique du piège chez Maupassant<sup>801</sup>. La figure circulaire symbolique de la prison se transcrit dans l'enchaînement des espaces clos où l'héroïne se retrouve au cours du voyage. Ainsi, l'encerclement s'impose comme une configuration essentielle de l'espace et du déplacement dans l'espace. En plus, comme nous l'avons montré, la géométrie circulaire s'attache aussi à la métaphore visuelle du dispositif de domination et de contrôle qui s'exerce entre autres par le biais de la surveillance omnisciente des multiples yeux qui épient l'héroïne à tout moment. L'image renvoie au type d'organisation du modèle panoptique du pouvoir.

À en juger d'après la succession des événements racontés, des espaces franchis, des conditions climatiques décrites, ce n'est pas sous le signe du mouvement progressif, vers l'avenir, mais plutôt dans la statique de circuit que l'enlise le temps narratif dans ce récit de route. L'interaction temps-espace est thématisée et dramatisée par la mise en scène du blocus, de la fermeture de cercle. Comme si rien ne s'est passé depuis le départ de la diligence à la dernière phase du trajet. Le rôle majeur de la figure circulaire se manifeste dans la narration dès l'incipit, dans la mise en scène de la ville entourée par l'armée ennemie, image qui est aussi associée aux soldats français abattus. Comme l'observe avec justesse Forestier, « ces images de *circularité* sont porteuses de la mort » chez Maupassant<sup>802</sup>; on n'en sort pas vivant. Dans cet univers, où l'héroïne est ramenée au point initial de son parcours, tous les éléments s'accordent pour suggérer le bouclage du destin de celle-ci, pour laisser entendre que la progression narrative est déniée et le temps qui s'écoule n'avance pas. Maupassant nous livre une représentation pessimiste de la temporalité où l'évolution progressiste n'a pas de place, semble-t-il. De là naît un fort effet dramatique du tragique de la dernière scène.

---

<sup>800</sup> PIERROT Jean, « Espace et mouvement », in *Flaubert et Maupassant. Écrivains normands*, BAILBÉ Joseph-Marc et PIERROT Jean (éd.), *op.cit.*, p. 169.

<sup>801</sup> BESNARD-COURSODON Micheline, *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant: le piège*, *op.cit.*, p. 94.

<sup>802</sup> FORESTIER Louis, *Boule de suif et La Maison Tellier de Guy de Maupassant*, *op.cit.*, p. 68 (souligné par l'auteur).

Par contre, tout n'est pas aussi simple chez Maupassant, et nous hésitons à résumer notre interprétation du dénouement sur la configuration métaphorique du cercle sans issue, et cela malgré l'accumulation de tant d'éléments que semblent suggérer une telle image. Bien que l'image soit peinte par la vision du monde « amère jusqu'au désespoir », ce n'est pas pour autant qu'avec Maupassant, « ce diable d'homme on revient toujours au point de départ ou, plus exactement, *dans l'ambiguïté*<sup>803</sup> ». La lecture attentive du texte permet d'y déceler des subtilités de sens qui laissent planer un doute sur la clôture. Comme le note à juste titre Forestier, on ne peut tout de même pas affirmer que rien n'a changé dans la vie de Boule de suif. Effectivement, bien que celle-ci ne se soit point déplacée dans son statut social, sa conscience et son esprit ont subi tout de même une transformation notable. Boule de suif perd sa naïveté, sa myopie à l'égard de ses compatriotes en découvrant la laideur et l'hypocrisie de l'humanité<sup>804</sup>. Elle acquit la faculté de reconnaître le mal sous les fausses apparences de la perfection et des attitudes nobles, et la médiocrité et la facticité sous le vernis de la belle rhétorique de phrases bien faites et de grandes formules patriotiques. Ce qui est plus important ce qu'elle perd ses illusions de la liberté et du libre choix et arrive à comprendre que son corps ne lui appartient pas. Ayant atteint à la maturité d'esprit, Boule de suif ne sera jamais la même, elle en sortira différente, ce dont témoigne son attitude dans la dernière scène. Si Boule de suif ne veut pas être regardée, c'est qu'elle n'a plus besoin de voir son reflet dans le regard de tous les autres qui lui servait auparavant de miroir pour construire son identité. Ce voyage est un itinéraire identitaire dont il résulte l'apparition d'une nouvelle identité, différente, ce qui peut être interprété comme la naissance d'un nouvel être. Le parcours d'Élisabeth Rousset devient celui d'une éducation, douloureuse, certes, mais peut-être nécessaire, processus pendant lequel celle-ci accède à la connaissance sur les gens et les rapports humains, sur elle-même et sur le monde. C'est cette évolution de l'esprit et de la conscience qui contient, bien qu'en germe, l'idée du mouvement symbolique, tant au niveau du personnage qu'à celui de la narration globale du récit. De là naît l'impression

---

<sup>803</sup> DELAISEMENT Gérard, *Guy de Maupassant, le témoin, l'homme, le critique*, t. 2, *op.cit.*, p. 162 (nous soulignons).

<sup>804</sup> C'est dans ce sens, par rapport à son état d'esprit, qu'on peut parler de l'innocence de Boule de suif, fille publique, au début de son trajet, alors que celle-ci arrivera, par la suite, à la connaissance du Bien et du Mal, connaissance qui est le fruit défendu selon la Bible.

du temps orienté dans un sens progressif, vers l'avenir de l'héroïne, bien que cet avenir soit en germe. Il y a là un effet de temporalité dissonante qui fait que la boucle métaphorique du temps figé se croise avec l'évolution interne qui progresse. Se crée ainsi un déroulement d'incertitude : « on va, on vient, on revient d'un bord à l'autre de nos certitudes, toujours incertaines<sup>805</sup> ».

### *Le 'site' du corps par le regard socialisé*

Analyser le rôle du regard dans l'itinéraire de l'héroïne en tant qu'épreuve au féminin présente un intérêt particulier. Nous avons observé antérieurement certains aspects de la fonction de vision qui sert à évaluer, juger et stigmatiser Boule de suif. C'est surtout par le biais de la vue que le portrait de celle-ci est composé, ses actions et son comportement notés, le paysage derrière la fenêtre décrit. Si la diligence est une *machine à se mouvoir* dans ce récit de route, elle est aussi une *machine à voir*<sup>806</sup> dont l'intérieur sert d'une mise en scène dans le théâtre de regards qui se joue dans ce voyage. Or, pour saisir le sens profond de l'art de regarder dans l'économie du récit, l'étude de la narration et de la psychologie interne ne suffit pas; il est important de le considérer à travers le rapport avec le hors-texte. Il sera donc question de la vocation sociale de l'art de regarder, en tant que discours. C'est ici qu'apparaît le rapport entre le regard et la spatialité.

Le ballet de regards qui dance autour de Boule de suif est un élément important du spectacle. C'est l'apparition même de la fille dans la diligence, en plein public, qui vient troubler la bonne marche de la société. Boule de suif transgresse les règles de la bienséance et de la pudeur qui sont prescrites au comportement féminin, met à l'épreuve l'autorité de l'ordre patriarcal et bouscule les limites de ce qui est permis pour la femme. Ces trois vecteurs de transgression se déduisent des facettes du statut social de l'héroïne. Effectivement, le voyage de Boule de suif pose le problème d'une triple altérité, car le voyageur est avant tout une voyageuse, mais aussi une femme à vendre et une femme solitaire. L'exhibition insolente se conjugue en termes de la visibilité : l'exhibition du

<sup>805</sup> DELAISEMENT Gérard, *Guy de Maupassant, le témoin, l'homme, le critique*, t. 2, *op.cit.*, p. 162.

<sup>806</sup> Nous devons cette métaphore à Clément Chéroux. Voir : CHÉROUX Clément, « Vues du train. Vision et mobilité au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996. *Nouvelles pratiques, nouveaux sujets/La critique et ses modèles*, journal numérisé, [En ligne] URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/101?lang=en#bodyftn2>

monde du vice (toléré par la société comme mal nécessaire mais relégué dans l'ombre) en plein grand monde, celle d'une demi-mondaine parmi les femmes du monde, et aussi l'exhibition de soi, en tant que femme non accompagnée qui se lance seule dans l'aventure d'un trajet, geste jugé indécent, car la femme est censée se soustraire aux regards. La pertinence de cette interprétation relève de la valeur socioculturelle du regard comme pratique signifiante en Occident. Comme l'observe Ginzburg, le regard est doté de dimensions morale et érotique<sup>807</sup>. Si la fonction particulière de la vision en Occident est originaire de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le XIX<sup>e</sup> siècle en voit l'intrusion dans plusieurs domaines de la vie socioculturelle, ce qui trouve l'expression dans des œuvres artistiques de cette époque, littérature et peinture.

Georges Vigarello fournit, pour sa part, des données intéressantes sur le regard en France au XIX<sup>e</sup> siècle, en tant que pratique et discours<sup>808</sup>. On peut alors parler de la « conquête du regard<sup>809</sup> », ce qui tient à un tout nouveau rôle qui est accordé désormais à l'acte de regarder. De plus en plus libre et curieux à cette époque, le regard devient un instrument d'évaluation sociale. Comme phénomène historiquement et socialement ancré, ce processus est lié à la montée de l'individualisme et de la mise en valeur du Moi. Comme l'observe Bakhtine, il en résulte l'apparition de nouvelles sphères de conscience dans la vie intime d'un homme privé, sphères closes, invisibles, qui ne sont pas sujettes à être rendues publiques, être divulguées aux yeux du monde, dont la sphère sexuelle et d'autres, si bien que l'essence, sphère intérieure, et l'apparence, sphère extérieure, se trouvent séparées à l'intérieur de cette nouvelle conscience<sup>810</sup>. Si le XIX<sup>e</sup> siècle français est « hanté par la crainte du spectacle<sup>811</sup> », cela veut dire qu'on a la crainte de l'exposition de sa sphère en tant qu'homme privé, soit de sa vie intime et de soi, au regard d'autrui, crainte de la transgression des règles de l'apparence et des normes de respectabilité ostentatoire. Le regard se pose alors comme une nouvelle pratique socioculturelle à

---

<sup>807</sup> GINZBURG Carlo, *Myths, Emblems, Clues*, op.cit. Comme l'observe Carlo Ginzburg, « eroticization of sight [is] tied to such specific historical circumstances as the diffusion of the printing press and the increased circulation of images » (*Ibid.*, p. 93).

<sup>808</sup> VIGARELLO Georges, *Les métamorphoses du gras : histoire de l'obésité du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2010.

<sup>809</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>810</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 283; BAKHTIN M. M., *The Dialogic Imagination. Four Essays*, op.cit., p. 135-36.

<sup>811</sup> CORBIN Alain, « Incertaines certitudes », in *Romantisme*, op.cit., p. 6.



laquelle s'attache une fonction évaluative si bien qu'on peut parler du regard socialisé. C'est pour cela que dans une œuvre artistique issue du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, la pratique de regarder est de portée sociohistorique, et, en tant que telle, elle est loin d'être neutre.

Il en résulte l'évaluation chiffrée des contours corporels et de la corpulence physique qui rime avec la valeur sociale du détenteur. Cette estimation spatial-social s'effectue par les « regards [qui] diffèrent, arrêtés pour la première fois dans le silence des échelles et des tableaux<sup>812</sup> ». C'est par le biais de ce regard « anatomique », posé sur la silhouette de la personne regardée, que le statut social de l'individu en question se recoupe avec ses formes corporelles. Comme le montre Vigarello, l'aisance financière et la souffrance sociale ont, au XIX<sup>e</sup> siècle, leurs contours et degrés, leur poids et volume, leurs rondeurs, courbes et lignes<sup>813</sup>. La matérialité du corps évalué par le regard en tant qu'objet spatial devient un enjeu nouveau dans l'interrogation sur soi et sur autrui. La condition corporelle – grosseur, non-grosseur ou bien minceur – et les contours – rondeurs généreuses, courbes souples ou bien ligne svelte – ainsi que les chiffres associés au poids deviennent un indice du statut social et du bien-être financier. Le principe liant l'identification sociale avec le corporel est à situer dans le cadre historique, car il témoigne d'un fait socioculturel de l'époque en question. Il en résulte que l'« identité » sociale de la grosseur est assignée à l'identité du bourgeois à qui l'ovale ventral donne l'air de stabilité financière et de respectabilité<sup>814</sup>. Ainsi, la signification du processus de regarder implique l'interaction de deux vecteurs, la spatialité du corps et le regard, et fonctionne autour du régime de positions binaires dont être/paraître. L'introduction de la catégorie du genre à l'interface du regard évaluant la spatialité du corps permet de faire ressortir une autre facette de la politique du regard comme instrument d'évaluation. Il s'avère que l'estimation du modelage des contours et des volumes corporels se fait à cette fin du siècle sur la base de critères sexués. La rondeur et la grosseur sont jugées acceptables et, dans certains cas, même favorables pour l'homme. La grosseur « s'apparente pour longtemps "à une stature corpulente où muscle et gras se confondent" ».

---

<sup>812</sup> VIGARELLO Georges, *Les métamorphoses du gras : histoire de l'obésité du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.*, p. 221.

<sup>813</sup> *Ibid.* Sur ce sujet, voir surtout les pages suivantes : 173-193, 215-261.

<sup>814</sup> *Ibid.*, p. 186.

Elle fabrique un "maintien", incarne un statut<sup>815</sup> » et donne l'air de stabilité financière. Par contre, l'ampleur des formes et la gravité de la masse corporelle sont perçues et appréciées différemment pour les femmes. Si la femme grosse et grasse est perçue au XIX<sup>e</sup> siècle comme laide et monstrueuse, c'est que le terme « minceur », en tant que critère le plus important de la beauté féminine<sup>816</sup>, définit la « normalité » féminine, corporelle et sociale.

D'ailleurs, la minceur féminine traverse les époques et n'est jamais contestée, d'après les données de Vigarello<sup>817</sup>. Or, si la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle témoigne d'un nouveau combat, plus intense, contre l'engraissement<sup>818</sup>, c'est surtout le corps féminin qui est visé par la campagne de l'amincissement<sup>819</sup>. Instrument par excellence dans l'arsenal des mesures de contrôle sur le corps féminin, le corset continue d'être d'actualité pour maintenir les lignes gracieuses de la silhouette idéale<sup>820</sup>. En plus, propagée par les articles dans la presse périodique et par la publicité, la campagne d'amincissement est désormais centrée sur « amincir et rajeunir ». La géométrisation qualitative visuelle du corps féminin fonctionne autour du régime de pôles binaires *gros/mince*, deux modèles de formes et de poids opposants. Ce régime implique aussi des mœurs, des modes de vie et des sensibilités opposants, dont la grossièreté populaire d'un côté et le raffinement élitiste de l'autre, modèles qui sont corrélés avec les inégalités de statuts sociaux.

« Boule de suif » de Maupassant est l'un de ces textes où convergent le regard et le versant corporel en tant que vecteurs de la hiérarchie des pouvoirs. Ce n'est pas pour autant que dans les scènes où Boule de suif est observée, le narrateur emploie le pronom « on » désignant les coups d'œil des voyageurs en tant que regard collectif, les représentants de presque toutes les couches de la société étant liés par intérêt commun et par les sentiments partagés envers l'objet du regard qu'est la putain patriotique. L'acte de

---

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>816</sup> *Ibid.*, p. 221,

<sup>817</sup> *Ibid.*, p. 297-298.

<sup>818</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>819</sup> *Ibid.*, p. 221. Ce n'est pas pour autant que la pratique du corset ne cède pas dans la deuxième moitié du siècle, avec la production toujours croissante. Voir : VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, *op.cit.*, p. 160-161.

<sup>820</sup> Dans l'esthétique du corset, il se lit le sens du maintien et du contrôle sur le corps féminin, comme l'observe Vigarello: « [...] esthétique figeant l'apparence féminine en décor, condamnant ses chairs à un inévitable soutien ». (*Ibid.*, p. 158).

regarder comme pratique socialisée s'inscrit dans la façon dont l'évaluation et l'identification et l'évaluation des formes physiques se fait par les personnages qui se lorgnent. La valence des volumes corporels se fait estimer en passant par le filtre du social et se rime avec le statut social et le pouvoir, processus dont on trouve tant d'exemples dans la nouvelle<sup>821</sup>. Bien qu'elle ne soit pas la seule à passer par la grille d'évaluation du regard, c'est Boule de suif qui se trouve au centre de l'œillade. Il est symptomatique que les couches des lourds vêtements d'hiver n'empêchent pas le regard des passagers de suivre les contours anatomiques, les rondeurs et l'épaisseur de ce corps amplifié et sexualisé. Par contre, les formes de Mme Carré-Lamadon, « toute mignonne, toute jolie, pelotonnée dans ses fourrures », se soustraient au regard d'autrui, mais ce n'est pas son manteau qui la protège mais plutôt son statut social d'épouse bourgeoise, femme dite honnête, accompagnée de son époux dans ce voyage. Si on suit Corbin disant que ce siècle est « hanté par la crainte du spectacle<sup>822</sup> », on peut comprendre que les conséquences de ce spectacle d'exhibition de soi sont vécues différemment par les femmes, ce qui est le cas de Boule de suif. En transgressant des assignations de sexe, des

---

<sup>821</sup> On pense tout d'abord à Loiseau, marchand filou, représentant de la moyenne bourgeoisie, « de taille exigüe » et doté d'« un ventre en ballon », qui occupe avec son épouse les meilleures places dans la diligence. Personnage hybride, Loiseau incarne deux modèles du ventru à la fois, dont l'un originaire du début et l'autre de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. D'un côté, dans l'image du ventru, amusant et gaillard, se mêlent la lourdeur et les habiletés, la malice et l'entregent. Le portrait de Loiseau, grosneur sociable et habile, « plein de ruses et de jovialité » (CN, I, p. 89), peut servir d'exemple illustrant le type social que Vigarello décrit en termes suivants : « L'homme est bon conteur, bon convive, "égrillard" même, jouant de son air pataud et d'une pesanteur accentuée par les "voyages en diligence". Volubilité et débrouillardise l'emportent, badinages, plaisanteries, manières encourageantes aussi, pour des grosseurs toujours mesurées : débordement de chair et non obésité, empatement et non effondrement. Une aisance empesée transposée en socialité ». Voir : VIGARELLO Georges, *Les métamorphoses du gras*, op.cit., p. 184. Mais Loiseau, c'est aussi un « fripon madré », grosneur qui a fait fortune; on observe dans son portrait d'autres modalités du sens, originaires un autre modèle social, celui de la fin du siècle, qui donne une image fort caricaturale et grotesque de l'escroquer bourgeois obèse dont le ventre incarne l'abus de tout genre, nourriture, argent et privilèges, mais aussi l'impuissance. Soit l'image en groupe des nantis dont les activités financières se conjuguent avec la constitution corporelle : « Tous avaient les mêmes projets, étant de complexion semblable. » (CN, I, p. 87). Tout aussi intéressant est le portrait collectif des notables, dressant l'analogie avec les religieux obèses : « l'entassement des lourds vêtements d'hiver faisait ressembler tous ces corps à des curés obèses avec leurs longues soutanes » (CN, I, p. 87). Le gros et le gras sont dotés ici de valence sociale. C'est ainsi que l'image caricaturale vise un large spectre des privilégiés, marchands, notables, hommes d'église. Comme l'observe Vigarello, la critique contre les religieux « transpose en symbole l'action contre les privilèges : abbés et curés, figurés en énormes corps boursoufflés, sont fermement appliqués pour être "allégés de leur graisse sacrée" et de leurs avoirs "volés" ». Voir : VIGARELLO Georges, *Les métamorphoses du gras*, op.cit., p. 151.

<sup>822</sup> CORBIN Alain, « Incertaines certitudes », in *Romantisme*, op.cit., p.6.

convenances et des règles prescrites au comportement féminin, la femme s'ouvre au regard public en passant ainsi au statut de fille publique.

L'introduction de la catégorie du genre permet d'observer la façon dont la hiérarchie des pouvoirs se conjugue dans la nouvelle en termes du profil corporel, différemment pour hommes et femmes. La description des formes de Boule de suif est exercée par le regard socialisé qui évalue et juge en passant par le filtre du statut social. Émerge ainsi un spectacle de la matière humaine composée de toutes les démesures possibles, contours, lignes, formes, densité, point par point, trop de rondeurs et de poids, surabondance du gros et du gras. Le profil corporel rime avec celui de la personnalité, l'excès de la chair étant repris dans l'excès d'humeur. À travers la façon dont cette masse volumineuse est esquissée apparaît un corps affreux, image qui est d'ailleurs retenue dans le sobriquet de la prostituée. Dans l'acception « graisse humaine », le mot « suif » a une connotation péjorative, comme le dit *Le Petit Robert*<sup>823</sup>. Fait intéressant à noter, l'image de Boule de suif s'articule par le biais de l'interaction de vecteurs antithétiques. La démesure de la matière corporelle va de pair avec la petitesse du statut social de l'héroïne. En plus, par son rôle socio-sexuel, celle-ci est située dans une infériorité double, celle due à son appartenance de sexe et de classe : femme par rapport à l'homme, prostituée par rapport à la femme honnête.

Reste pourtant cette ambiguïté majeure du regard, ce regard propre à l'univers de Maupassant, avec son jeu sur les apparences et les faux-semblants, avec le brouillage des symétries vraies et fausses, de la réalité et de l'illusion. En effet, l'image de Boule de suif produit une impression très étrange : « elle restait cependant appétissante et courue, tant sa fraîcheur faisait plaisir à voir », avec ses « yeux noirs magnifiques, ombragés de grands cils épais qui mettaient une ombre dedans », et cette « bouche charmante, étroite, humide pour le baiser » (I, 91). Description de la beauté anormale en somme, dont les détails – « le plaisir à voir », « magnifiques » et « charmante » – entrent en discordance avec des marqueurs dessinant la chair comme monstrueusement grosse et grasse. Le lecteur contemporain de Maupassant est incité à réfléchir pour trouver comment aligner le sens de ladite beauté, « célèbre par son embonpoint précoce », sur l'acception du terme

---

<sup>823</sup> REY-DEBOVE Josette et REY Alain (éd.), *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle édition du Petit Robert, Paris, Le Robert, 2008, p. 2456.

« embonpoint » qui comprend en 1884, d'après le Dictionnaire de l'Académie française, « une personne grasse<sup>824</sup> », comment réconcilier les détails antithétiques de cette description, comment en déduire le sens. Mais la tâche s'annonce même plus compliquée à cause des rapports complexes entre le portrait de l'héroïne et ceux d'autres personnages, ce qui crée l'effet d'ironie. Les formes rondes de Boule de suif sont relayées par le « ventre en ballon » de Loiseau et, par opposition, par le nom 'géométrique' de l'épouse du manufacturier, Mme Carré-Lamadon<sup>825</sup>, et par la silhouette « excessivement mince » de l'officier prussien. L'antithèse Boule de suif - Mme Loiseau revient plus tard dans le récit, notamment dans la description de la scène nocturne épiée par Loiseau par le trou de la serrure. Les formes de la prostituée, qui paraît « plus replète encore sous un peignoir de cachemire bleu, bordé de dentelles blanches », et l'excitation du manufacturier suscitée par l'observation des « mystères du corridor », sont contrebalancées par l'évocation du corps de Mme Loiseau dans le lit conjugal : « Loiseau [...] souleva le drap sous lequel gisait la dure carcasse de sa compagne ». Formant une opposition binaire, l'état d'agitation de Loiseau, « très allumé » par les rondeurs de Boule de suif, se heurte à la froideur morne et sèche de son épouse, signalé par le verbe « gisait<sup>826</sup> ».

Si Boule de suif est d'emblée identifiée comme différente d'après son physique par rapport à tous les autres passagers, c'est que le regard socialisé impose ici une conformité avec la norme, corporelle et spatiale. Les critères de la norme étant définis par l'ordre social, la communauté de la diligence est classifiée et hiérarchisée en termes spatiaux, tant au niveau de l'organisation de l'intérieur qu'à celui des corps humains. Nous avons observé plus haut la façon dont l'espace de la diligence, en tant qu'espace public, est quadrillé en « cellules » sociales. Celle où Boule de suif est reléguée se trouve à l'écart des autres, que ce soit par rapport aux notables, aux dames honnêtes ou bien aux couples mariés. Le corps de la prostituée étant un corps sexué, l'angoisse de la collectivité de la diligence est provoquée par l'exposition, au regard de tous, de la sphère de l'intimité, du désir, de la sexualité, surtout celle hors mariage, toutes ces pratiques qui, étant censés être

---

<sup>824</sup> VIGARELLO Georges, *Les métamorphoses du gras*, op.cit., p. 222.

<sup>825</sup> Nous devons cette observation à Mary Donaldson-Evans, « The Decline et Fall of Elisabeth Rousset. Text et Context in Maupassant's "Boule de suif" », in *Australian Journal of French Studies*, vol. 18, n° 1, 1981, op.cit., p.22.

<sup>826</sup> Comme le note Mary Donaldson-Evans, la scène fait penser à un proverbe dont le sens est formé par l'antithèse : « Faute de mieux on couche avec sa femme » (*Ibid.*, p. 20).

invisibles, prennent corps et contours en pleine société, dans le corps volumineux et hors normes de Boule de suif. Si la protrusion disproportionnée de ce corps féminin déclenche les sentiments de jalousie et de frustration du désir inassouvi dans le lit conjugal, c'est qu'il perturbe la conception patriarcale du désir et de la jouissance contenus, « conception étrangement punitive et restrictive<sup>827</sup> » en cette fin de siècle. En termes d'espace et de regard, la présence de la chair féminine débordante, chair sexuée par définition, brouille les frontières entre l'espace public et le privé et menace la respectabilité des apparences.

Le regard indiscret des voyageurs ne se limite pas au travail d'observation et d'évaluation des contours visibles de Boule de suif. La façon dont la description de celle-ci est formulée suggère les détails friands de la chair qui est dissimulée par l'habit d'hiver (« ronde de *partout* », « une gorge énorme qui saillait *sous* sa robe », « qui mettaient une ombre *dedans* »). Le regard dénudant, le caché fantasmé, l'allusion du dessous et du dedans, toutes ces références à l'anatomie cachée et convoitée se manifestent surtout dans la scène nocturne à l'auberge, dans laquelle Boule de suif en peignoir est observée par le regard de Loiseau : « Boule de suif qui *paraissait plus replète encore sous* un peignoir de cachemire bleu, bordé de dentelles blanches. » (I, 102 )<sup>828</sup>.

L'intérêt des scènes d'observation insatiable tient à ce qu'elles s'inscrivent sous l'ordre du comique. On a affaire ici au procédé que Bakhtine appelle « "anatomie carnavalesque" : l'énumération des parties du corps disloqué<sup>829</sup> ». Mettant en pièces la chair de la prostituée, le théâtre de regards est loin d'être un ensemble de détails narratifs ou de vecteurs du processus psychologique. En revanche, il possède le sens discursif qui se situe dans le temps et l'espace historique et relève de la culture sociale de l'époque. On assiste ici à l'expression artistique de cette nouvelle fonction, inédite, du mécanisme du regard, pratique qui est soumise aux lois socio-historiques et est liée entre autres au changement de l'esthétique collective du corps, dont relèvent la campagne de l'amincissement et les loisirs, surtout les bains de mer. L'introduction de la catégorie du genre permet de faire ressortir plus de nuances dans la pratique de standards normalisant

---

<sup>827</sup> GAUTHIER Marie-Véronique, « Sociétés chantantes et grivoiserie au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Romantisme. Amours et société*, vol. 20, n° 68, 1990, p. 81.

<sup>828</sup> Nous soulignons.

<sup>829</sup> BAKHTINE Mikhaïl M., *La Poétique de Dostoïevski*, op.cit., p. 217.

les silhouettes masculin et féminin, dont le dernier est objet des normes collectives rigoureuses et assujetti par le premier. Les tenues féminines plus révélatrices, les corps plus exposés vont de pair avec le regard masculin qui aperçoit davantage de détails corporels féminins, autrement cachés sous les vêtements ou bien serrés par le corset, « accompagnant un vaste basculement de culture conduisant à notre monde contemporain », comme le note Vigarello<sup>830</sup>.

On peut constater que le spectacle de coups d'œil qui se joue dans la nouvelle s'articule en termes de l'interaction du visuel et du spatial, du regard et de la géométrie métaphorique des corps et des espaces. La structure de cet univers fonctionne autour du régime binaire de la dichotomie spatiale et celle de valeurs sociales normatives. Il s'y inscrit le discours hégémonique de penser la division sociale et sexuée des espaces et des corps, processus qui s'effectue par le biais du regard évaluatif. L'interaction du spatial, du visuel et du social bat son plein dans la scène de dénouement de la nouvelle où d'autres éléments de la sphère sensorielle entrent en jeu, ce qui est caractéristique de l'image maupassantienne, comme nous l'avons observé plus haut. L'analyse de la clôture de « Boule de suif » constitue l'objectif de notre propos dans les pages suivantes.

#### **4. La bande sonore du spectacle littéraire : ouverture cacophonique de la clôture**

La sphère de cinq sens est fortement impliquée dans la production de la signification de l'image chez Maupassant. Il en va de même de la scène finale où le rôle du visuel et de l'auditif est particulièrement révélateur. Bien plus, c'est ici que l'amalgame des contraires de l'axe verticale atteint à son apogée, que ce soit le brouillement des ondes sonores, des perceptions optiques ou bien le mélange des genres narratifs. Nous allons examiner ici-bas la poétique artistique de la scène et la façon dont elle devient l'expression de la poétique sociale.

---

<sup>830</sup> VIGARELLO Georges, *Les Métamorphoses du gras*, op.cit., p. 222.

***Pathos miné : la sainte mort, le régal du palais et la pénombre***

Nous voici à ce moment de forte intensité où Boule de suif se rend compte qu'elle fut utilisée et sacrifiée par les « gredins honnêtes ». Curieusement, à ce point culminant, celui de la mort morale, les pensées de Boule de suif, aussi étranglée d'exaspération soit-elle, s'acheminent vers le contenu de son grand panier à provisions, l'héroïne savourant mentalement toutes ces « bonnes choses [...], ses deux poulets luisants de gelée, [...] ses pâtés, [...] ses poires, [...] ses quatre bouteilles de bordeaux » (I, 119-120). C'est notamment ce souvenir gourmand détaillant les délices culinaires qui réanime l'héroïne, aussi meurtrie qu'elle soit. Et c'est ce fantasme qui la fait pleurer elle, comme un enfant.

S'attache à cette image une configuration descendante de la verticalité : du haut dramatisme de la mort symbolique qui est censé couronner le parcours héroïque vers le pôle bas où se situe la banalité des délices culinaires, de la gloutonnerie et des premiers instincts humains. C'est un point parmi d'autres qui suscitent notre réticence à l'égard de l'interprétation proposée par Berta qui voit dans la dernière scène du récit « la nouvelle naissance [de] la candidate à la sainteté durant son jeune forcé dans la diligence<sup>831</sup> ». La signification de la scène paraît plus complexe qu'implique l'épique de l'étape finale résumant le chemin de croix. C'est par son aspect particulier que le parcours de l'héroïne résiste à être situé sous le signe du grave et du sérieux du pathos religieux élevé. En revanche, l'image est 'contaminée' par de nombreux éléments de valeur discursive qui minent le discours religieux hautain et grave. Dans l'ensemble, la scène possède une densité formidable et une forte ambivalence. On se demande d'abord si l'élan du tragique de la sainte mort est compatible avec la descente au niveau de la mangeaille. Et la transcendance sublime de l'être avec la bassesse du premier instinct humain ?

Si on assiste au climax du parcours d'une sainte, sous une forme de mort symbolique, on se demande comment réconcilier le discours religieux, haut, grave, autoritaire, affirmant l'ascension à la sainteté et la transcendance, discours impliquant une tradition héroïsant et un style pathétique, avec le champ du corporel, de l'abaissement, champ dont relèvent les thèmes de la gourmandise et de la sexualité en tant que péchés capitaux. Pour

---

<sup>831</sup> BERTA Michel, « Sainte Elizabeth Rousset dite Boule de Suif », in *Excavatio*, vol. XII, 1999, *op.cit.*, p. 128.



ce qui est de la nourriture, on peut certes objecter en se référant au symbolisme du dernier repas du Christ, la veille de sa crucifixion. Par contre, on a du mal à établir la parallèle entre les délices culinaires, fantasmés par Boule de suif, et le menu plutôt austère du célèbre repas de Jésus avec ses douze disciples<sup>832</sup>. D'après Durand, les images alimentaires et digestives sont placées par l'imaginaire humain sous le signe du régime nocturne qui se subdivise « en dominantes digestive et cyclique, la première subsumant les techniques du contenant et de l'habitat, les valeurs alimentaires et digestives, la sociologie matriarcale et nourricière<sup>833</sup> ». Notons dans cette citation les termes « valeurs alimentaires et digestives », « sociologie nourricière ». Le recours à la pensée bakhtinienne offre plus de moyens d'interprétation pour éclairer ces termes en vue de la scène analysée. Comme l'observe Bakhtine, les images littéraires présentant des moments d'excès alimentaires, ceux de l'abondance et de la digestion, se situent sous le signe du rite de carnaval<sup>834</sup>. De telles images entraînent la familiarisation et le rabaissement du sublime, le comique du personnage et de toute la situation dans laquelle celui-ci se trouve. Liée à la culture joyeuse du carnaval et du populaire est le concept du corps grotesque avec ses fonctions du « bas » matériel et corporel, fonctions qui gravitent autour du ventre : « le manger et le boire sont une des manifestations les plus importantes de la vie du corps grotesque<sup>835</sup> ». Si les formes narratives de tradition sérieuse - épique, mythique, biblique et tragique,- sont associées avec le pôle élevé de la verticalité cognitive, le corps grotesque avec ses anatomies, ses plaisirs corporels, ses excès digestifs, gravite vers le pôle inverse, celui du bas du profane et de la culture populaire<sup>836</sup>. Dans la perspective bakhtinienne, le carnaval en tant que paradigme offre une coexistence de l'officiel et du populaire subversif, du religieux et du profane, du sérieux et du comique, du grave et du

---

<sup>832</sup> Notons que la Bible donne peu de précisions sur le menu de la Cène; à part du pain et du vin, rien d'autre n'y est évoqué. C'est plus tard, au cours des siècles suivants que des plats comme du poisson, du porc et de l'agneau vont apparaître sur les tableaux de peintres, comme le notent Brian Wansink et Craig Wansink dans leur réflexion sur le changement des habitudes alimentaires. Voir : WANSINK Brian and WANSINK Craig S., « The largest Last Supper: depictions of food portions and plate size increased over the millennium », in *International Journal of Obesity*, n° 34, May 2010, p. 943-944.

<sup>833</sup> DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 59.

<sup>834</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, op.cit., p. 181.

<sup>835</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. Andrée ROBEL, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970, p. 280.

rire, du haut et du bas. Étant donné le rôle des motifs mythiques dans le texte de Maupassant et la subversion et le brouillage des pôles opposés comme stratégie narrative, le carnaval s'avère pertinent comme une construction interprétative.

Dans l'épisode concerné, ce principe de bipartition trouve son illustration au niveau de la perception visuelle, s'ordonnant sur l'axe binaire lumière/noirceur. C'est dans les ténèbres dont l'intérieur et l'extérieur de la diligence sont envahis que s'effectue l'élévation spirituelle de Boule de suif, candidate présumée à la sainteté. Mais, d'après Durand, la pratique d'élévation et de transcendance spirituelle qui comprend à la fois le rituel de purification, est placée par l'imaginaire occidental sous le symbolisme du lumineux du régime diurne. En revanche, chez Maupassant, aucun rayon de lumière n'apparaît dans l'obscurité du moment où se produit la chute morale et émotionnelle de Boule de suif. Sauf une toute petite lueur d'étincelles, à peine perceptible et plutôt moqueuse, projetée par d'étranges étoiles qui brillent sous la forme des parcelles de jaune d'œuf tombant sur la vaste barbe de Cornudet. Compte tenu de l'antithèse du symbolisme archétypique lumineux-nocturne on se demande si la pénombre est conciliable avec la posture d'élévation, et si la noirceur est propice pour revêtir la putain souffrante du vêtement de la sainte et de la parer de la céleste auréole de la martyre.

Étant donné l'interaction des motifs bibliques et des figures spatiales dans la nouvelle, il convient à ce point de revenir au motif de sept péchés capitaux dont nous avons parlé plus haut. On se demande si cette thématique a joué un certain rôle dans le fait que l'allusion au texte de Maupassant apparaît dans le film *Seven*, tourné par David Fincher, cinéaste américain, en 1996. La nouvelle s'y manifeste de façon oblique, par l'intermédiaire de l'adaptation soviétique de la nouvelle, *Pyška*<sup>837</sup>. Ce qui intrigue ici c'est sans doute l'absence de lien apparent entre le thriller américain et l'affiche du classique du cinéma muet soviétique qui refait surface dans le cinéma hollywoodien, six décennies après sa sortie en Union Soviétique. Parmi tant de points de convergences entre

---

<sup>837</sup> La parallèle entre deux films, *Pyška* et *Seven*, mérite d'être examinée de plus près et fait objet de nos recherches en cours. Sans aller plus loin, voici quelques brèves remarques sur ce point. Dans *Seven*, le tueur psychopathe (interprété par Kevin Spacey) s'inspire notamment de sept péchés capitaux pour commettre, l'un après l'autre, sept horribles meurtres sadiques. Curieusement, on y retrouve l'affiche du film soviétique, *Pyška*, datée de 1934, qui décore un mur du salon dans l'appartement du jeune couple, un détective ambitieux (Brad Pitt), l'un des chargés de l'enquête, et sa jolie et frêle épouse (interprétée par Gwyneth Paltrow).

la nouvelle de Maupassant (à travers l'affiche du film de Romm) et le long-métrage américain, notons l'opposition manichéenne Bien-Mal, dans le sens chrétien, et la dégradation et le renversement des valeurs dans la société au tournant du siècle. Il est très significatif que ce dernier point revienne entre autres dans le générique final sous forme de configuration spatiale. Les titres du générique défilent dans le sens inverse, notamment du haut vers le bas; le film se termine ainsi sur la notion du renversement des valeurs dont le sens symbolique s'inscrit dans les pôles opposés de l'axe vertical<sup>838</sup>. Le rôle du symbolisme biblique, l'inscription de la géométrie verticale imaginaire, le renversement et le brouillage des frontières entre les pôles antithétiques du vertical, ce ne sont que quelques points de convergences parmi bien d'autres qui se manifestent entre la nouvelle de Maupassant et le film de Fincher en fournissant des arguments supplémentaires à l'appui de notre hypothèse sur le rôle des figures spatiales cognitives dans « Boule de suif ».

Porteur d'une extrême confusion, au niveau spatial autant que visuel, le sens de l'extrait analysé se complique bien plus au niveau des paramètres acoustiques. C'est surtout grâce à l'intervention des ondes sonores que le dénouement de la nouvelle veut dire tant d'autres choses et se compose en un spectacle hautement ambivalent. C'est ce que nous examinons dans les prochaines pages.

### ***L'espace et le son : la topographie perturbée et le désordre auditif***

Au niveau du sens, la densité de l'espace dans la nouvelle se construit également par l'interaction des ondes sonores dont la nature est antithétique. Loin d'être homogène et stable, le portrait audible de la grosse fille elle-même est composé des ondes adverses de son parler, vacillant du bruit fort au mutisme. Un même procédé s'observe dans l'espace auditif où se situe l'héroïne et qui est animé tantôt de la rhétorique élevée tantôt du chuchotement conspirateur de ses compatriotes. Cela se reprend par les accessoires

---

<sup>838</sup> Le générique final est accompagné de "The Hearts Filthy Lesson", chanson de David Bowie (album 1. *Outside*), ce qui est très significatif au niveau des associations entre la nouvelle de Maupassant et le film de Fincher, vu les motivations de Bowie pour cet album. Voir sur ce point l'entretien accordé par l'artiste à Stefan Chirazi, en 1999 : *Soma Magazine*, vol. 13, iss. 8, 2000, [En ligne] URL : <http://www.bowiewonderworld.com/press/00/00soma.htm>

visuels de l'image de l'héroïne. Boule de suif, montée dans la diligence comme une ombre, un sujet effacé, ne tient point de place dans la société de la diligence. On ignore le nom et le prénom de cet être inconnu, muet et énigmatique, dont l'identité lui est déniée. Or, c'est elle dont on parle sans cesse quand elle est absente et à qui l'on songe et fantasme en sa présence. C'est surtout dans les toutes dernières lignes du texte que le conflit des ondes acoustiques atteint son apogée.

Regardons de plus près ces lignes décrivant le moment où Cornudet se met à siffler l'air de *La Marseillaise*. Ce qui nous intéresse ici c'est la dimension sonore de l'épisode qui est structuré selon une géométrie dualiste. Le silence lourd qui s'installe dans la diligence est perturbé par les sanglots de la fille inconsolable et par les couplets du chant républicain. Le passage en question est tellement intéressant qu'il mérite d'être cité en entier :

Mais la comtesse s'en aperçut et prévint son mari d'un signe. Il haussa les épaules comme pour dire: « Que voulez-vous? ce n'est pas ma faute. » Mme Loiseau eut un rire muet de triomphe, et murmura: « Elle pleure sa honte. » Les deux bonnes sœurs s'étaient remises à prier, après avoir roulé dans un papier le reste de leur saucisson. Alors Cornudet, qui digérait ses oeufs, étendit ses longues jambes sous la banquette d'en face, se renversa, croisa ses bras, sourit comme un homme qui vient de trouver une bonne farce, et se mit à siffloter *La Marseillaise*. Toutes les figures se rembrunirent. Le chant populaire, assurément, ne plaisait point à ses voisins. Ils devinrent nerveux, agacés, et avaient l'air prêts à hurler comme des chiens qui entendent un orgue de barbarie. Il s'en aperçut, ne s'arrêta plus. Parfois même il fredonnait les paroles:

*Amour sacré de la patrie,  
Conduis, soutiens, nos bras vengeurs,  
Liberté, liberté chérie,  
Combats avec tes défenseurs*

On fuyait plus vite, la neige étant plus dure; et jusqu'à Dieppe, pendant les longues heures mornes du voyage, à travers les cahots du chemin, par la nuit tombante, puis dans l'obscurité profonde de la voiture, il continua, avec une obstination féroce, son sifflement vengeur et monotone, contraignant les esprits las et exaspérés à suivre le chant d'un bout à l'autre, à se rappeler chaque parole qu'ils appliquaient sur chaque mesure. Boule de suif pleurait toujours; et parfois un sanglot, qu'elle n'avait pu retenir, passait, entre deux couplets, dans les ténèbres (I, 121).

L'effet d'étrangeté de la scène se manifeste entre autres à travers la façon dont la solitude de l'héroïne est mise en évidence au niveau sensoriel, perception spatiale, visuelle et auditive. Boule de suif est seule, vraiment seule dans l'espace sombre de cette

diligence pleine de monde, au milieu de ces gens. Ceux-ci sont d'ailleurs tous séparés, isolés, les uns des autres dans l'obscurité aveuglante. Effectivement, si l'on observe jusqu'au dénouement l'emploi constant de « on » collectif, anonyme, c'est que le groupe est soudé en complice par le sentiment d'appartenance commune permettant de surmonter les distinctions de rang, de richesses et de classe, en face de Boule de suif, représentante du camp antagoniste. Une fois le laissez-passer obtenu, le front uni des comploteurs se disjoint. Dissociés l'un de l'autre à cette heure de repas crépusculaire, ceux-ci avalent leur collation, chaque couple ayant la sienne, dans sa petite parcelle d'espace. Et le silence de la nuit normande résonne en unisson avec l'isolation des gens. Les gestes étant à peine discernables, c'est plutôt par les bruits que l'intérieur de la diligence est rempli, par un étrange mélange de sons.

En examinant le passage concerné par le prisme des concepts bakhtiniens de l'hétéroglossie, du dialogisme et du carnaval, on y observe une couche de sens qui va à l'encontre du sens explicite, suggéré, semble-t-il, par le développement événementiel. Nous montrerons ensuite quelques-uns des moyens par lesquels le projet de la remise en place de l'ordre hiérarchique est miné, infirmé.

On remarque premièrement la diversité des effets sonores dont est composée l'audibilité de l'espace intérieur résonnant en contraste presque diabolique avec le silence de la profonde nuit entourant la diligence. Le sourire de Cornudet et l'air de *La Marseillaise*, « chant populaire », sifflé par celui-ci sont dotés de valeur discursive, à la mesure de jouer un rôle d'accessoire essentiel du rire populaire qu'est le carnaval. Il est intéressant de noter qu'en tant que morceau musical, les couplets de *La Marseillaise* viennent remplir une lacune qu'a laissée la soirée festive organisée par les notables à la veille, en occasion de leur libération. Dans l'atmosphère joyeuse de la liesse générale tournant en véritable orgie, Loiseau déplore tant le manque d'accompagnement musical: « C'est malheureux de ne pas avoir de piano parce qu'on pourrait pincer un quadrille » (I, 116). Le décalage s'observe ici au niveau du genre narratif. Si on lit la scène à travers le prisme hagiographique, et en dressant l'analogie entre le trajet hagiographique et l'épopée, appartenant les deux à la catégorie générique à caractère haut, sérieux, grave, l'héroïne est censée être consacrée, vénérée et célébrée par un chant élevé et élogieux pour son parcours sacrificiel (chemin de croix) et l'exploit héroïque accompli pour le bien

de la nation. Pourtant, la grandeur, la statique et le figé de ces deux chants n'a pas de place dans la scène. En revanche, c'est une musique d'un autre type, qui y résonne ici, celle de *La Marseillaise*, chant populaire, dont les ondes sonores viennent perturber l'espace intérieur de la diligence et le sens du dénouement.

En plus, le décalage se crée ici entre deux pôles distanciés auxquels on peut situer les couplets de *La Marseillaise*, d'un côté, et la narration aboutissant (ou plutôt faisant semblant d'aboutir) au triomphe des nantis victorieux, de l'autre. Curieusement, ce n'est pas un hymne solennel et grave mais un chant révolutionnaire qui vient accompagner la restauration narrative de l'ordre autoritaire. La dernière scène de l'intrigue se situe, une fois encore, dans le renversement du sens de deux pôles de l'axe vertical métaphorique et aussi dans l'ambivalence, mais cette fois-ci d'après la bipartition des genres musicaux.

Il s'introduit dans le dessin sonore un autre élément - oh combien audible !- celui de la voix de Boule de suif et dont la forme d'expression est singulière. Bien que privée d'expression verbale, la grosse fille ne reste pas cantonnée au mutisme cette fois-ci. Celle-ci réclame sa liberté d'expression sous la forme des sanglots qui résonnent fort jusqu'au fond de la voiture en traduisant ses souffrances, ses grondements de colère, ses bégaiements et, ce qui est important, en se faisant entendre de ses voisins, gredins honnêtes.

Au niveau auditif, on assiste ici à un véritable « orgue de barbarie », comme le dit la voix narratrice, où deux pôles de verticalité se rencontrent, se heurtent, s'embrouillent. Réduites au silence au début du voyage, les deux voix marginales, celles de Cornudet et de Boule de suif, l'emportent, cette fois-ci, sur le discours monologique des autorités, chaque voix à sa façon. Leurs adversaires sont privés de leur rhétorique habituelle. Le comte et la comtesse communiquent par des gestes; la voix acerbe de l'acariâtre Mme Loiseau est réduite au murmure, son « rire de triomphe » étant « muet »; le marmottement machinal des deux bonnes sœurs qui se remettent à prier est inintelligible, à peine discernable. Ce ne sont que deux voix, celles de Boule de suif et de Cornudet, qui dominent l'intérieur de la diligence et dépassent même « l'obscurité profonde de la voiture » en retentissant « dans les ténèbres » de « la nuit tombante » des lieux traversés. Ces voix auxquelles répond le hurlement – silencieux! – bestial de ces êtres déshumanisés qui « avaient l'air prêts à hurler comme des chiens » (I, 120). Et, chose

bizarre, Boule de suif et Cornudet sont, cette fois-ci, identifiés tous les deux, elle par son sobriquet et lui par son nom, alors que tous les autres sont réduits, eux, à la masse non nommée, par l'emploi des mots « figures » et « ils » : « Toutes les figures se rembrunirent » ; « Ils devinrent nerveux, agacés » (I, 120).

L'interrogation de l'épisode en question par la lentille bakhtinienne fait apparaître la dimension plurivocale de l'espace auditif. Nous avons observé un jeu dialogique des formes d'expression, des genres narratifs divers qui servent de médiation pour les voix et les registres sociaux. La musique cacophonique qui y résonne n'agit pas en solitaire, elle s'ajoute à d'autres éléments de nature saccadée, tant temporels que spatiaux : « on fuyait plus vite », « à travers du cahot du chemin ». La course nerveuse de la voiture s'accompagne de l'étrange partition de deux voix marginales dont les sanglots de la prostituée et les couplets de *La Marseillaise*, tantôt fredonnés tantôt sifflés par le démocrate-fanfaron désossé. Bien que ces deux voix humaines dominant l'espace cette fois-ci, elles demeurent tout de même dissonantes, l'une par rapport à l'autre. Ainsi, Donaldson-Evans souligne le versant amer de l'ironie dans les paroles de *La Marseillaise* et qui provient « from the mental image which they inevitably bring to mind, that of the figure of "La Liberté", a woman dressed in Roman garb which was popularized by nineteenth-century artists<sup>839</sup> ».

Notons que ladite figure de Liberté est ciblée ici par les couplets précis de *La Marseillaise* qui ne sont pas choisis par hasard : « Liberté, liberté chérie, combats avec tes défenseurs ». En y regardant de plus près, on peut noter l'effet d'ironie qui se produit dans la scène à travers l'interaction de plusieurs modalités du sens. C'est d'abord le fait que dans l'image de Boule de suif, en tant que liberté de mœurs incarnée, se joignent deux maux démocratiques, la liberté et la prostitution, comme cela est perçu par les classes dirigeantes<sup>840</sup>. La libération du désir et de la jouissance, c'est ce que fait déclencher l'apparition de Boule de suif en pleine société de la diligence et ce dont elle, cette société, répugne à parler et dont elle a peur. D'un autre côté, la liberté, celle de

---

<sup>839</sup> DONALDSON-EVANS Mary, « The Decline and Fall of Elisabeth Rousset: Text and Context in Maupassant's *Boule de suif* », in *Australian Journal of French Studies*, vol. XVIII, n° 1, *op.cit.*, p. 33.

<sup>840</sup> Comme le rappelle Mary Donaldson-Evans (*Ibid.*), la notion de la prostituée en tant que *Liberté* apparaît, chez Maupassant, explicitement dans « La Maison Tellier » où l'une des pensionnaires de la maison close est déguisée « en Liberté avec une ceinture tricolore ». Voir : MAUPASSANT Guy de, *CN*, II, *op.cit.*, p. 33.

disposer de son propre corps, c'est ce dont Boule de suif fut privée par ses compatriotes. C'est aussi le fait que l'acte sacrificiel sera commis pour la liberté personnelle et les intérêts égoïstes de ceux-ci et non pas pour la cause de la victoire nationale. Et finalement, *La Marseillaise*, en tant qu'hymne républicain, ne va guère à l'unisson avec les convictions bonapartistes de Boule de suif, tout autant que l'air victorieux du chant ne s'accorde guère avec l'état de détresse dans lequel celle-ci est plongée.

L'ironie est aussi dans les termes antinomiques décrivant l'attitude des grands – « silence » et « hurlement » - dans l'espace qui, autrement silencieux, est dominé par les fortes ondes auditives des sanglots de la fille et des airs de *La Marseillaise*. Les passagers « avaient l'air prêts à hurler comme des chiens », ce que leur silence, dicté par les règles de respectabilité, n'arrive pas à dissimuler. Cette image peut servir d'illustration de l'observation faite par Corbin sur ce siècle qui est « hanté par la crainte du spectacle, de l'audition, de l'odeur du vice<sup>841</sup> ».

Ces éléments étant pris ensemble, le spectacle de la diligence en pleine course fait penser à la galopade débridée du chariot de carnaval. Situés au deçà de l'espace narratif et des subtilités poétiques de la langue, tous ces bruits ainsi que le sourire du démocrate lâche peuvent être traités, en suivant l'approche critique de Hamon, comme des décharges physiologiques<sup>842</sup> qui, ajoutons-nous, font partie du champ du carnavalesque. Tous ces modulations auditives et signaux mimiques qui dessinent la sonorité du dénouement, « constituent un accompagnement sonore de l'ironie », comme l'observe Hamon en précisant : « [L]e comique en général, et l'ironie en particulier, ont toujours été définis par un certain rapport au corps et au bruit<sup>843</sup> ». Ce n'est pas pour autant que c'est le sourire de Cornudet qui met le dernier accord dans ce théâtre sonore. Celui-ci « sourit comme un homme qui vient de trouver une bonne farce » (I, 120). C'est ce mot, « farce », qui exprime une gamme large et complexe des modalités du sens de l'épisode, qui agit implicitement en contribuant à façonner la signification de l'affaire du sacrifice de Boule de suif<sup>844</sup>. Nous percevons ici l'effet de la farce en tant que genre artistique, celui-ci étant

---

<sup>841</sup> CORBIN Alain, « Incertaines certitudes », in *Romantisme. Amours et société*, vol. 20, n° 68, *op.cit.*, p. 6.

<sup>842</sup> HAMON Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, *op.cit.*, p. 73.

<sup>843</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>844</sup> Ce type particulier de la farce dont les éléments sont présents dans la nouvelle est un sujet traité dans notre travail en cours.



historiquement et socialement marqué, comme le montre Bakhtine. Rappelons que le « langage » du genre est considéré par Bakhtine comme l'un parmi divers « langages » et des perspectives littéraires et idéologiques multiformes<sup>845</sup> dont est composée l'hétéroglossie de l'œuvre romanesque.

Au niveau de l'effet d'ironie, le travail de médiation de la poétique discursive dans l'image peut être saisi à travers le prisme spatial, ce qui permet aussi d'apprécier le dénouement plus en profondeur. Il faut tenir compte du fait que les valeurs étiques et sociales de la société française du second versant du XIX<sup>e</sup> siècle sont structurées, comme nous l'avons montré plus haut, sous une forme de l'axe vertical autour duquel s'articule l'échelle de rangs et de statuts. C'est ce sens qui réside dans les termes tels l'élite, la noblesse, l'honneur, l'honnêteté, l'ordre, opposés à ceux des bas-fonds et du désordre. Mais c'est aussi le sexisme qui s'installe à cette époque « en discours et en langue » et se verbalise dans les termes verticalisants, phalliques, tels que « posséder », « mâle » et « virile »<sup>846</sup>, alors que la femme et le féminin s'articulent de façon inférieure par rapport à l'homme et au masculin. Ainsi, les termes exprimant le jugement, l'évaluation et le comportement des personnages sont porteurs du sens discursif avec une forte connotation sociale relevant de l'éthique oppressive. Aux classes dirigeantes dont est composée la haute société de la diligence s'opposent deux marginaux, le démocrate Cornudet et Boule de suif, cette dernière étant une femme du peuple et une femme à vendre à la fois. La perte, par les dirigeants bien-pensants, des hautes valeurs s'articule ainsi en termes de la dégradation, de la chute. Notons aussi la façon dont la bonne société est dessinée dans cette dernière scène, comme une masse amorphe sans forme ni cohésion, divisée en individus isolés par l'égoïsme individuel, par leurs propres intérêts étroits et leurs propres aspirations. C'est la perte définitive de l'idéal ancien, de la race ancienne, unie, en état solide. Ces Rouennais sont désastreusement loin de ce « peuple habitué à vaincre » dont la bravoure est « légendaire », « comme au temps des défenses héroïques où s'illustra leur cité » (I, 85). Soudée dans la bataille contre l'ennemi commun, Boule de suif, la petite société de la diligence finit par perdre entièrement son unité. Derrière la brillante façade extérieure de titres imposants et de hauts rangs se cache une collectivité des individus

---

<sup>845</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 132.

<sup>846</sup> ANGENOT Marc, 1889 : *un état du discours social*, op.cit., p. 476.

isolés. Unie par la haine partagée, cette communauté de hasard redevient ce qu'elle était à son point de départ, une masse de corps à peine discernables dans l'obscurité<sup>847</sup>. Alors, l'aspect intéressant du passage en question réside dans l'emploi de divers termes associés avec le discours haut (les notabilités investies par l'autorité, la parole religieuse, l'instauration de l'ordre, le tragique de la mort) côte à côte avec ceux situés dans le symbolique du discours bas. Ce dernier est constitué des énoncés dont le sens est lié à la zone de besoins corporels (nutrition, sexualité), au discours populaire (*La Marseillaise*, chant populaire), à l'automatisme clownesque des religieuses déshumanisées en prière machinale, et à l'animalité (chiens, hurlement bestial), ce qui situe la scène dans la dimension de la dérision, du grotesque.

Cette observation nous amène à faire une constatation suivante : la scène rend visible, audible et sensible l'effondrement de la verticalité métaphorique qui manifeste une vocation discursive. Cet écroulement s'effectue sur plusieurs vecteurs : la dégénération des valeurs sociales et humaines, le bouleversement de la structure hiérarchique sociale, le rabaissement du discours bourgeois imposant et bienséant et finalement l'irruption audible du discours populaire qui envahit l'espace sonore de la scène en étouffant la sonorité de ce discours autoritaire et en perçant le silence de la respectabilité. S'adressant à la perception sensorielle, la tension entre deux extrêmes de l'axe vertical "se concrétise" en ondes sonores en faisant le lecteur s'interroger sur la logique du message explicite et en réfléchir sur le sens implicite : peut-on atteindre le haut de la morale, des principes, de la dignité et de l'honnêteté en descendant au fond de la bassesse ?; la restitution de l'ordre peut-elle se faire par la cacophonie de l'orgie barbare ?

---

<sup>847</sup> Pour revenir à nos réflexions antérieures sur le symbolique du crépuscule de la race et de la civilisation dont l'imaginaire fin-de-siècle est marqué, signalons que l'image de la scène, et d'ailleurs le spectacle global offert dans la nouvelle, peut servir d'illustration de la pensée de Gustave Le Bon exprimée dans son ouvrage *La Psychologie des foules*. Dans le passage en question, Le Bon parle du vieillissement et de la dégradation de la race qui, avec « l'évanouissement progressif de son idéal [...] perd de plus en plus ce qui faisait sa cohésion, son unité et sa force ». C'est aussi le « développement excessif de l'égoïsme individuel accompagné par l'affaiblissement du caractère et par l'amoindrissement de l'aptitude à l'action. Ce qui formait un peuple, une unité, un bloc, finit par devenir une agglomération d'individualités sans cohésion ». Ayant perdu l'idéal ancien, la race « n'est plus qu'une poussière d'individus isolés et redevient ce qu'elle était à son point de départ : une foule ». Voir : LE BON Gustave, *Psychologie des foules*, op.cit., p. 190. Notons aussi l'association intéressante qui se crée entre la « poussière d'individus », dans le passage cité ci-haut, et le « fumier », dans « Boule de suif ».

En ce qui concerne le portrait de l'héroïne, on y observe entrer en jeu des médiations discursives de nature antithétique dont l'interaction produit un sens hétérogène et dissonant. Jouant sur deux registres, visuel et auditif, l'obscurité et l'absence de paroles créent une tension particulière dans cette scène. On ne voit presque rien ici; oppressé par le lourd silence, on se concentre sur le moindre bruit et reste longuement hanté par les paroles dissimulées dans les forts sanglots de Boule de suif. La souffrance et la révolte de l'héroïne sont exprimées par Maupassant dans l'infinie richesse de détails audiovisuels, de formes d'expression, de gestes, de regards, de sons. Chaque geste et chaque son comptent dans ce silence éloquent. Rejeter le regard assujettissant des autres, briser le mur du silence en criant fort sa souffrance, cela comprend vaincre la soumission, la dépendance et la domestication. Mais, la signification du passage dépasse de loin le cadre narratif et l'expression artistique des contradictions individuelles au sein d'un groupe des personnes. Si, comme le dit Bakhtine, « le dialogue des voix naît [...] du dialogue social des "langues" », des énoncés, la scène du dénouement présente alors une mise en image sonore du dialogue-bataille discursif des voix sociales antagonistes. C'est à travers le dialogue de ces nombreux éléments du sens que se compose le discours de la voix protestataire de Boule de suif. C'est le discours qui dramatise la situation au niveau profond de l'image et permet d'y lire l'allusion de l'espoir de liberté et de renouvellement, espoir qui est porté par la révolte, par le scandale, quelle que soit sa forme d'expression, sonore ou visuelle.

### ***Brouillage des genres narratifs : la vocation discursive du genre***

Un autre élément du sens est communiqué au niveau du genre narratif, aspect dont nous avons brièvement parlé plus haut. Dans la perspective de la structure géométrique, on observe dans la scène du dénouement résultant de l'acte sacrificiel de l'héroïne le brouillage des critères esthétiques situés aux pôles opposés de la configuration verticale binaire, dont l'un est associé à la grandeur et la hauteur de la tragédie, de l'épopée héroïque et du récit biblique et l'autre au champ du populaire, avec le débordement de toute sorte d'instincts humains. Le mélange des éléments liés à ces deux pôles antinomiques ne nous permet pas de conférer sur la tête de la prostituée, victime naïve de

la manipulation des bourgeois, une auréole diaphane de sainte martyre qui se fait embellir par son calvaire. Tout d'abord, au niveau narratif, ce qui anime au fond l'action héroïque, réalisée par Boule de suif, c'est de rechercher la bienveillance et l'approbation des grands, nantis et religieuses, et aussi de satisfaire sa propre vanité. La situation ne se réduit donc pas à une cruelle alternative d'être naïf ou hypocrite. Bien plus, la question qui se pose ici est de savoir si on peut situer l'acte de Boule de suif définitivement dans le champ de l'héroïsme sacrificiel. D'autres questions se posent également. Le haut tragique de la mort sacrificielle peut-il être atteint par la descente au niveau des premiers instincts humains ? La possibilité de la transcendance, d'une sublimation quelconque semble exclue par le fait même qu'à ce moment d'apogée, les pensées de Boule de suif s'acheminent (nous avons souligné cet aspect plus haut) vers ses victuailles « goulûment dévorées » par les passagers lors du premier repas dans la diligence.

À regarder de tous les angles, la cohérence semble manquer aux propos du narrateur prononcés à l'égard de l'héroïne. La voix narratrice incertaine, avec ses doubles vérités contestables, le ton ambivalent et l'ironie à deux tranchants, prend ses distances, en oscillant entre deux pôles, en en jouant sur les extrémités opposées. L'image de Boule de suif, ayant subi une chute cruelle depuis son haut statut illusoire, fait penser à une autre image, celle du roi détrôné du carnaval. Mais effectivement, la campagne militaire sous une forme de bataille du lit, la glorification ironique de l'acte prostitutionnel soi-disant au nom de la patrie, louange alliant l'apologie et l'insulte, n'est-elle qu'une farce-mascarade où tous les figurants sont des acteurs ? Loin d'être porteuse du symbolisme de l'ascension à la sainteté, cette image laisse entendre un rire sceptique qui défie la grandeur du tragique. Le pathos se fait ici renverser en tournant à une farce carnavalesque cruelle. Vu que les figurants du trajet mouvementé et piquant sont tous ciblés par l'ironie maupassantienne, la quintessence de cette aventure peut être décrite comme « catastrophe-scandale avec une double "détrônisation"<sup>848</sup> » : celle des bourgeois, « honnêtes gens autorisés qui ont de la religion et des principes », et l'autre de la salvatrice présumée de la nation, Boule de suif, roi, plutôt reine, du carnaval<sup>849</sup>.

---

<sup>848</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, op.cit., p.216.

<sup>849</sup> Notons en passant que le détronement des « honnêtes gens autorisés » s'effectue tout au cours de l'intrigue pour arriver à son apogée dans la scène décrivant la fête nocturne de ceux-ci célébrant leur

S'il se crée, au cours de l'histoire, l'impression de quelque chose de paradoxal, cela vient entre autres de cette alliance d'éléments irréconciliables : de genres narratifs, aventure et hagiographie; des modes de divertissement boulevardier et d'idée sérieuse; des phénomènes psychologiques de la naïveté et de l'impudence, de la simplicité et de la ruse, de la timidité et de l'impertinence, de la candeur et de la bêtise, de l'humilité et de la vanité, de la sincérité et de l'hypocrisie. Ce mélange étrange arrive à son apogée dans la cacophonie du dénouement. C'est ici que tout est bouleversé et que toutes les contradictions se mélangent, l'autorité du pouvoir et l'impuissance, l'ordre et le désordre, la victoire des standards, des morales, des valeurs, des vecteurs d'orientation et la perte de ces standards, de ces valeurs et de ces vecteurs d'orientation, la perte et le renouvellement, la hauteur de la tragédie et du chemin de croix et le bas de la farce. Pas de possibilité de situer la nouvelle sous l'étiquette d'un seul genre, élevé ou bas, pas de dénouement cohérent ni de clôture logique quelconque.

La symbolique carnavalesque dans la scène du dénouement, dont nous avons parlé plus haut, n'empêche pourtant pas de voir à quel point la course de la diligence se démarque du passage joyeux du chariot de carnaval, et l'univers chaotique décrit dans l'image hétérogène maupassantienne, diffère de la cacophonie du carnaval médiéval dont la dimension vivifiante et joyeuse est mise en relief par Bakhtine dans le réalisme grotesque de Rabelais. A preuve, la cohabitation des éléments disparates dans la description de la scène finale est loin de se faire par le mode de l'hétérogénéité joyeuse. L'affrontement des actes et des gestes s'exprime à l'intermédiaire de la musique discordante et angoissante des ondes sonores dont l'étrange partition s'ajoute au désordre des éléments temporels et spatiaux du spectacle.

Le mélange de deux pôles de la verticalité symbolique se joue aussi dans les couches profondes de l'image, notamment au niveau générique, où les cloisons basculent entre les genres narratifs opposants. La pensée bakhtinienne permet d'élucider l'aspect conflictuel de l'image au niveau de l'hétérogénéité générique. Comme l'observe Bakhtine, au XIX<sup>e</sup>

---

victoire sur Boule de suif et la délivrance. C'est ici que toutes les limites, normes et règles sont transgressées. Si le rire de carnaval libérateur ne résonne pas ici, dans cette orgie ignoble, c'est que dans le cadre du salon, les désinvolture et frivolités de la place de carnaval se transforment en scandale et excentricité, comme l'observe Bakhtine par rapport au roman du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir : BAKHTINE Mikhaïl M., *Raboty 1940-x-načala 1960-x godov* [Travaux des années 1940-début 1960], t. 5, in *Sobranie sočinenij* [Œuvres], *op.cit.*, p. 329.

siècle, les genres narratifs sérieux et les styles hauts tels l'épopée, la tragédie, la confession, l'hagiographie, sont considérés, par l'esthétique des genres, comme opposants, étrangers au roman d'aventures. Il en résulte la perception négative du mélange générique dans une œuvre littéraire : « l'alliage de l'aventure, souvent boulevardière, avec l'idée, avec le dialogue idéologique, la confession, l'hagiographie et la prédication, paraissait inhabituel au regard des canons littéraires régnants au XIX<sup>e</sup> siècle, et était perçu comme une infraction injustifiée à l'esthétique de genre"<sup>850</sup> ».

On peut résumer qu'au niveau générique, la nouvelle de Maupassant se dérobe à la tentative de la classer sous un genre narratif précis. Son profil est plutôt hétérogène et peut être décrit dans les termes suivants : inspiré par le mythe de Judith, le parcours hagiographique d'Élisabeth Rousset tourne au genre de réécriture parodique du chemin de croix, avec l'héroïne dans le rôle de double comique de la sainte. Ce rite cocasse est marqué par les éléments et symboles d'ordre carnavalesque. La langue est à l'usage de l'esthétique de la contestation et de la relativité de l'autorité du pouvoir, esthétique qui s'exprime « par la logique des permutations constantes du haut et du bas [...], par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnement et détronements bouffons"<sup>851</sup> ». Pour le dire dans les termes bakhtiniens, ce spectacle masqué, que jouent les figurants de « Boule de suif », tourne à la *parodia sacra*<sup>852</sup>, bien qu'elle soit différente des épopées parodiques du Moyen Âge. Si le rire résonne dans cette parodie comico-sérieuse carnavalesque, c'est que le sérieux y est véhiculé par la rhétorique comique<sup>853</sup>. La posture ironique maupassannienne se situe elle dans le versant grinçant, plutôt sarcastique et acerbe que gaie et ludique. Si on y observe des indices de carnavalisation, cet univers ne déborde pas d'allégresse vivifiante de la festività carnavalesque; dans ce dialogisme, on ne trouve pas de figure explicite du renversement joyeux et bienfaisant. Or, l'originalité de « Boule de suif » tient à ce que ce monde à l'envers s'éloigne de « la parodie moderne purement négative et formelle » dont

---

<sup>850</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, op.cit., p. 150.

<sup>851</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op.cit., p. 19.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>853</sup> *L'Invasion comique*, qui est le premier titre choisi du recueil *Les Soirées de Médan*, reflète pleinement la spécificité de l'esprit carnavalesque par lequel est marquée la farce brutale qui se joue dans « Boule de suif ».

parle Bakhtine<sup>854</sup>. L'interaction de tous ces éléments antinomiques, langagiers, narratifs, génériques, discursifs, transforme l'univers romanesque de la scène finale en espace de tension angoissante, de conflit irrésolu. Se crée ainsi un univers inquiétant, dérangeant et violent, univers qui n'est pas, et de loin, univoque.

Il nous reste encore à dire quelques mots sur la valeur philosophique du rire de Maupassant. Loin d'être uniquement un outil de style et de divertissement, le rire agit dans « Boule de suif » comme un moyen d'enquête, d'observation et de critique acerbe ciblant non seulement les maux sociaux mais plutôt la complexité de la nature et de l'attitude humaines. L'efficacité de cette approche dans « Boule de suif » se manifeste dans le procédé à double voie. L'implication du comique et du rire permet à l'écrivain de s'attaquer aux problèmes délicats, ceux de catégorie non-dit, de soulever des questions sérieuses et gênantes, et cela en enrayant du texte le didactisme et l'esprit catégorique. Questions dont la complexité et la sensibilité sont telles que le lecteur ne pourrait les accepter si elles étaient posées dans un format grave, sérieux, non-ironique. Bien plus que ça, le recours à ce rire hautement ambivalent revêt une autre signification. Cela permet à Maupassant d'offrir à son lecteur un reflet inconfortable et troublant de soi. C'est ainsi que se réalise le puissant potentiel philosophique de l'ironie maupassantienne<sup>855</sup> qui arrive à son ultime apogée dans la scène finale. C'est peut-être ici que réside l'un des paradoxes et des énigmes du dénouement, dans la fusion du dramatique et du grotesque, du tragique et du rire. Gustave Flaubert a exprimé son admiration pour la scène qu'il a caractérisée sublime : « La pauvre fille qui pleure pendant que l'autre chante la *Marseillaise*, sublime. [...] Je me suis amusé et j'admire.<sup>856</sup> » Maupassant maîtrise à perfection ce type d'écriture, comique triste, rire grotesque, qui constitue un objet d'intérêt pour Flaubert qui réfléchit dans ses écrits théoriques sur la problématique de tout

---

<sup>854</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, op.cit., p. 19.

<sup>855</sup> Il serait intéressant d'explorer le potentiel philosophique du rire maupassantien, d'autant plus que dans sa théorie du rire, Schopenhauer dont la vision de Maupassant subit l'influence, ne dit rien sur la dimension philosophique du rire.

<sup>856</sup> Gustave Flaubert à Maupassant, 1<sup>er</sup> fév.1880. Le rire maupassantien est un exemple de sublimation dont Mikhaïl Bakhtine parle dans sa réflexion sur les genres comiques et la spécificité du rire : « Seul, de tous les complexes antiques, [le rire] n'a jamais été sublimé ni par la religion, ni par le mysticisme, ni par la philosophie. Jamais il n'a revêtu un caractère officiel, et même dans la littérature, les genres comiques ont toujours t les plus libres, les moins soumis aux contraintes ». Voir : BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 377.

un genre littéraire relevant du « grotesque triste<sup>857</sup> ». Habitées par la fusion de deux champs génériques, tragédie et comique, haut et bas, les dernières lignes du texte touchent, émeuvent, dérangent. Comme l'a dit avec justesse Alphonse Daudet, « [q]uand le dramatique se mêle au grotesque, dans les choses aussi bien dans les êtres, il arrive à des effets de terreur ou d'émotion d'une singulière intensité<sup>858</sup> ». C'est ainsi que la musique cacophonique et ce rire ambivalent empêchent l'épisode final de sombrer dans le pathos grandiloquent.

De tant d'éléments, l'ironie de Maupassant par laquelle est narré le destin de son héroïne relève de son époque contemporaine. Plus que servir de médiation pour le discours de la posture critique personnelle du romancier, les modalités de cette ironie trahissent le « "ça parle " collectif », c'est-à-dire le discours transindividuel<sup>859</sup> ». On y observe l'empreinte du discours littéraire, historiquement marqué, identifiable au second versant du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme l'observe Hamon, le couple grave-comique, sérieux-blague, forme « système dans l'univers romanesque du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>860</sup> ». Le rire maupassantien est aussi marqué par le discours décadent fin-de-siècle, tant au niveau thématique visant les images corporelles qu'à celui des tonalités, amères, sceptiques, sans prévoir d'issue ni soulagement bienfaisant. L'esthétique du rire traduit aussi une certaine conception du monde du romancier qui ne passe pas par un prisme joyeux et heureux. Ces voix discursives déterminent l'ancrage dans son époque historique et culturelle de l'ironie maupassantienne qui participe pleinement à la composition du sens du portrait de l'héroïne. Reste à voir si et comment cette ironie est transposable dans les récits filmiques dont la poétique est modélisée par une époque et une société différentes.

---

<sup>857</sup> HAMON Philippe, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, op.cit., p. 154.

<sup>858</sup> DAUDET Alphonse, « Aux avant-postes », in *Contes du lundi. Œuvres de Alphonse Daudet*, Paris, Alphonse Lemerre, 1933, p. 134.

<sup>859</sup> CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit., p. 20.

<sup>860</sup> HAMON Philippe, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, op.cit., p. 155. Sur ce point voir aussi : HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, op.cit.



### *Topographie dérangement en spectacle: le monde renversé*

Si l'acte final du spectacle apparaît dérangement, c'est qu'il l'est également au niveau de l'organisation spatiale qui est structurée de nombreuses composantes étranges et angoissantes dont nous avons parlé antérieurement : la diligence, solitaire au milieu des étendues normandes et engloutie par le paysage hostile et fantasmagorique; l'intérieur de la voiture, espace ténébreux éclairé par de petites étincelles produites par les miettes du jaune d'œuf, espace de solitude profonde en plein du monde, espace de cacophonie auditive en plein silence. Spectacle qui engendre l'impression de la fantasmagorie, de l'étrange, de l'anomalie, du renversement du sens genre tournant à l'absurde. Spectacle qui abrite celui des rapports humains, celui dont la géométrie imaginaire est unique en son genre. Il se concrétise ici une configuration de type bien particulier, à travers le renversement de la verticalité de la hiérarchie dominante, de la loi du plus fort et de l'ordre rétabli, par l'abaissement de la grandeur épique du sacrifice patriotique et par la profanation de la hauteur tragique de la mort (morale). Hamon propose le terme « la figure "du monde renversé" » dont la spécificité tient au fait qu'elle « prend souvent comme incarnation géométrique la figure du cercle, [en] perturb[ant] donc à la fois deux systèmes de règles, les règles qui gouvernent toutes les hiérarchies, et celles qui gouvernent l'enchaînement des faits<sup>861</sup> ». Le parcours de Boule de suif paraît s'inscrire notamment dans cette figure de double construction. Ceci dit, nous nous demandons si on peut la baptiser la « verticalité du cercle renversé » ?

Pour illustrer un peu plus clairement la complexité dissonante de cet univers, dans les termes graphiques, nous nous adressons à l'art de Maurits Escher, peintre-graphiste hollandais, dont les lithographies présentent un monde troublant qui renverse toutes les lois. Comme l'observe Douglas R. Hofstadter, devant les dessins d'Escher, les spectateurs sont « amused and puzzled by staircases which go every which way, and by people going in inconsistent directions on a single staircase<sup>862</sup> ». C'est surtout le dessin *Ascending and Descending*<sup>863</sup> dans lequel est, de notre point de vue, bien capturée l'étrangeté de la

---

<sup>861</sup> HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, op.cit., p. 17.

<sup>862</sup> HOFSTADTER Douglas R., *Gödel, Escher, Bach : an Eternal Golden Braid*, New York, Vintage Books, 1980, p. 97.

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 12.

configuration verticale sous le signe de laquelle se place le sacrifice étrange (et, d'ailleurs, tout le parcours) de Boule de suif, prostituée, salvatrice présumée de la nation, qui, inspirée par l'idée absurde à l'air noble, aboutit dans le gouffre du vice banal. Pour le formuler en termes spatiaux métaphoriques, Élisabeth Rousset monte l'escalier menant vers le bas<sup>864</sup>, tous les escaliers de son parcours sans fin s'unissant inévitablement dans la perpétuité du circuit. Ainsi, la confusion spatiale cognitive fournit une structure parfaite pour exprimer l'indétermination, la dissonance et l'infinitude du trajet de l'héroïne et, par extension, de l'univers de la nouvelle de Maupassant.

Tous ces éléments étant pris ensemble, c'est ainsi que se crée une dynamique particulière de la scène du dénouement. D'un côté, la logique interne de l'imagerie maupassantienne produit des forces destructrices qui, situées aux pôles opposants de l'antithèse verticale, se rencontrent, fusionnent en s'annihilant réciproquement, ce qui ne prévoit pas de possibilité de résolution immédiate de la situation du protagoniste ni celle de son avenir. La violence de cette interaction est telle qu'il semble que le haut et le bas soient amenés ensemble non pas pour que leur coexistence vivifie et fasse renaître cette essence authentique qui est présente dans le personnage de Boule de suif, mais pour que tout élan ascendant soit arrêté par le mouvement descendant. Soit que les deux extrémités se discréditent réciproquement, sans prévoir explicitement une possibilité de sortie, de purification, de renouvellement et de l'avenir quelconque, ce qui semble rendre impossible la progression des événements.

Par contre, l'ambiguïté et l'indétermination sont des agents importants de l'esthétique maupassantienne qui contribuent à donner un sens de paradoxe à l'action, ce qui empêche ce récit de route de se placer sous le signe du pessimisme. C'est surtout la dynamique de la scène finale qui réaffirme l'aspect contestataire et engageant de « Boule de suif ». C'est donc cette dynamique que nous allons examiner dans les prochaines pages.

---

<sup>864</sup> Tout comme dans le monde fictif de « Boule de suif » où se produisent des événements dont la logique est violée et qui n'ont pas de sens, les mondes hypothétiques d'Escher où les événements peuvent avoir lieu sont étranges eux aussi : « [T]he laws of biology, physics, mathematics, or even logic will be violated on one level, while simultaneously being obeyed on another, which makes them extremely weird worlds ». (*Ibid.*, p. 99).

### *Dynamique de renouvellement : la confrontation des voix discursives*

Vu l'imbrication complexe de tant d'éléments contradictoires, le dénouement de la nouvelle demeure impossible à circonscrire dans une seule interprétation. Or, ce qui devient évident c'est que « Boule de suif » est loin d'être un texte explicitement pessimiste enlisé dans la fatalité, sans ouverture ni avenir. Bien que la semiosis discursive de la nouvelle produise la mise en place du discours autoritaire, la distribution du pouvoir entre les voix discursives est subvertie. La façon dont le sens global de la nouvelle est construit par l'interaction de différents éléments, tant au niveau textuel que discursif, se fait de sorte que la signification de la scène échappe aux contraintes de l'autoritarisme et de l'unité monologique par le biais du travail du plurilinguisme. C'est le fait que « s'entrecroisent des accents d'orientation différente<sup>865</sup> » dans le dénouement qui lui confère un caractère dialogique, pluriaccentué.

C'est peut-être ici que réside toute la dynamique de la scène finale en réaffirmant l'aspect contestataire, engageant et inachevé de « Boule de suif ». C'est un récit dont l'univers creuse la vie malgré tout, qui ne fait pas de promesses gratuites et ne donne pas de solutions toutes faites, mais qui incite tout de même à tenter de les chercher dans l'ambivalence de l'existence et qui suggère implicitement que ça vaut la peine de le faire. Et cela malgré le fait que les gens sont tels qu'ils sont, dans leur cœur et dans leurs passions; ils sont hypocrites, vains, dissimulés, mercantiles, effrontés, médisants, querelleux, jaloux et lâches. Même si Maupassant ne traite pas dans la nouvelle les injustices sociales de son temps en moraliste manichéen, ni en militant outré ni bien en sociologue engagé, et qu'il ne donne pas explicitement la chance de salut à son héroïne, il y a d'autres modalités du sens qui entrent en jeu ici, notamment par l'intermédiaire du discours. C'est la mise en lumière de l'inhumanité de la société contemporaine, de la dégradation et de l'hypocrisie du système de critères sociaux, la vigoureuse mise en cause de l'écroulement, sous l'influence de l'argent, des principes moraux d'autrefois et des valeurs qui fondent la reconnaissance humaine, mais aussi la mise à nu de la nature humaine, avec toutes ces faiblesses et bassesses, et de l'aveuglement de l'être humain. Il convient ici de retourner à notre point sur le discours du darwinisme social dont l'écho

---

<sup>865</sup> VOLOŠINOV Valentin N., *Marxisme et philosophie du langage, op.cit.*, p. 161.

retentit dans le texte et qui paraît de mettre le dernier accord dans ce spectacle. Nous avons déjà vu comment, au lieu de faire l'éloge de la réussite, du droit du plus apte et du conformisme des grands, de tous ceux qui se courbent servilement devant le plus fort, la société de la diligence est discréditée sans cesse au niveau textuel même. Plutôt que de faire l'apologie finale de la légitimation sociale de la force et de la suprématie du plus apte, le discours à prétention pro-darwinien est contesté au fil de l'intrigue et atteint son apogée dans la dernière scène où tous ceux qui incarnent la force et la suprématie sont définitivement détrônés<sup>866</sup>. Est aussi soulevée la question portant sur le mécanisme psychologique de la violence collective contre un être ciblé, qui, solitaire et différent par rapport aux autres, nombreux, est destiné d'incarner le rôle de bouc émissaire, surtout lors d'une crise, politique et sociale. Avoir des valeurs positives quelconques dans ce monde cruel, sans compassion, sans valeurs morales, sans dignité humaine, au moment où la tension arrive à son paroxysme, devient le sort d'un individu pitoyable, comique, ridicule, celui qui est destiné d'être usé, rejeté et de périr. N'oublions non plus la mise en contestation des stéréotypes sociaux et nationaux qui, assénés de façon ambiguë au départ de l'intrigue, se voient constamment mis en doute au cours de l'intrigue. Soulignons aussi la fin ouverte du récit où les problèmes ne sont point résolus et les questions pointues restent sans réponse en faisant le lecteur réfléchir et reprendre la lecture de la nouvelle pour essayer de saisir le sens éluif des événements racontés.

Mais quoi dire de cette impression troublante par laquelle on est confronté dans la profondeur de l'âme ? Impression inquiétante qui est suscitée par la banalité même de l'histoire et par ce ton indifférent, en apparence, dont le parcours de l'héroïne est relaté. Cela semble dire que la monstruosité de l'être humain est en somme banale; elle réside dans la prédisposition de chacun de nous à faire le mal, à être indifférent au sort et aux souffrances de l'Autre, à commettre l'injustice, la cruauté, l'ignominie, la violence. Ce monstre noir et redoutable qui rôde dans la profondeur de l'âme humaine, « ces forces

---

<sup>866</sup> C'est surtout dans l'adaptation soviétique de la nouvelle que cette mise en contestation est explicitée. Le cinéaste fait à l'héroïne soigner la blessure psychologique en en faisant une démarche politique.

obscurcs incontrôlables, qui habitent l'être humain à son insu<sup>867</sup> », et c'est cette banalité qui inquiète, dérange et même fait froid dans le dos.

Et pourtant, il semble que dans cet univers, tout désenchanté et sans pitié qu'il soit, les étoiles scintillent malgré tout dans le ciel, même si ce dernier apparaît en forme de vaste barbe du démocrate désossé, où « les œufs, faisant tomber [...] des parcelles de jaune clair [...] semblaient, là-dedans, des étoiles » (I, 119). L'image tellement propre à Maupassant, où le ciel est incarné par une barbe, les étoiles par les parcelles du jaune. Peinture parfaite, dans lequel s'amalgament deux extrémités lointaines de l'univers, le haut et le bas.

## Conclusion

Voici quelques remarques pour conclure notre étude socio-discursive de la nouvelle. Le recours aux grilles analytiques multiples, textuelle, sociocritique, bakhtinienne, celles de l'histoire des femmes et de l'optique féministe, se justifie par les impératifs de cette recherche visant à saisir la poétique sociale de « Boule de suif ». L'introduction de la catégorie du genre dans la grille de lecture discursive a permis d'éclairer la façon dont divers discours sociaux sur la femme s'investissent dans le texte de Maupassant. Nous y avons décelé les empreintes du discours autoritaire patriarcal, du discours scientifique, du discours littéraire réaliste-naturaliste. Par le biais des effets de texte, l'ensemble discursif communique la vision crépusculaire de la décadence fin-de-siècle, des énoncés doxiques, des idées reçues, les peurs et les angoisses collectives, tout ce bruit de discours qui relève du discours global de la société française à cette époque. Pourvus de vocation historique, les éléments mythiques ont leur propre rôle à jouer dans l'ensemble de stratégies narratives, que ce soit des mythologismes phraséologiques, des formes thématiques, des matrices de rites archaïques ou bien des attributs archétypaux des figures cognitives de l'imaginaire.

Dans l'exigence de la situation conflictuelle décrite dans « Boule de suif », c'est la femme, le protagoniste de la nouvelle, qui y agit en rivale de l'homme. En revendiquant

---

<sup>867</sup> MAUPASSANT Guy de, *Boule de suif et autres récits de guerre*, AZIZA Claude et MOURIER-CASILE Pascaline (éd.), *op.cit.*, p. 19.

son indépendance sexuelle, Boule de suif rend l'agent masculin impuissant, au tel point que le pouvoir autoritaire et le rétablissement de l'équilibre et de l'ordre ne peuvent s'exercer que par le recours à l'infamie sans scrupule, à la ruse indigne, au truchement répugnant et la manipulation habile. Si, au niveau narratif, la réussite du complot couronne la restauration de l'ordre et de l'équilibre sociaux, l'apaisement du conflit s'articule à travers l'assouvissement des fantasmes sexuels à l'échelle collective dans le cadre de la communauté de la diligence et par la récupération de la virilité retrouvée. Plus que servir de l'arrière-fond historique de l'intrigue, la défaite dans la guerre franco-prussienne, suivie de l'invasion du pays par les troupes ennemies, est exprimée et aiguisée par la mise en relief des enjeux de la bataille de sexes. En tant que thématique privilégiée dans l'imaginaire artistique de l'époque, le personnage de la femme permet de communiquer des hantises, des angoisses et des fantasmes collectifs de la société française à cette moitié du siècle. Arrivé à son paroxysme, l'affrontement de nature sexuelle entre homme et femme, société et femme, sert de forme d'expression pour verbaliser tout un ensemble d'enjeux sociaux et la tension de la lutte de pouvoir. Et surtout les inquiétudes engendrées par les revendications féminines, par la perte du contrôle sur le sexe faible, créature tendre et docile, dominée et maîtrisée jusque-là, ce qui relève entre autres de la peur collective devant les forces mystérieuses du corps humain et surtout devant la sexualité, ce désir incontrôlable et troublant qui est perçu comme un atavisme animal de l'homme.

En tant que fille publique, rétive et incontrôlable, Boule de suif rime avec la détraquée, sursexualisée et névrosée, et sert à articuler dans cette moitié du XIX<sup>e</sup> siècle l'idée de déchéance, de déstabilisation de l'ordre social de jadis, la « vision dégénéréscente » des mœurs, de la société et d'une race. Par son portrait physique et psychologique, l'héroïne est définie moins en tant que prostituée et bien plus en tant que concentration de tous les défauts réputés de la femme, ceux de la chair, de la nature et de la sexualité féminines. C'est pour cela qu'elle est liée, nous l'avons observé, par tant de rapports à toutes les autres femmes, ce qui traduit l'idée reçue affirmant que ' toutes les femmes sont pareilles'. C'est très symptomatique de cette époque que c'est la femme, surtout la femme vénale, est perçue comme l'incarnation par excellence des mystères du corps, puissants et obscurs. D'où l'effet du magnétisme, redoutable et irrésistible, exercé

par la seule présence de Boule de suif. C'est bien d'elle, fille publique, que dépend le sort des voyageurs; c'est elle qui prend le dessus, bien que temporairement, en tenant le sort des otages entre ses mains. Le portrait psychologique de Boule de suif est investi des 'vérités' scientifiques de l'époque, notamment à travers les traits caractéristiques de la prostituée née et de la femme comme névrosée hystérique. Nous avons montré comment, par quels effets de texte s'inscrivent dans ce portrait féminin les thématiques et les métaphores du fatalisme, de l'écroulement de tout, celles « du détraquement général du *moi*, des décadences sociales, du chaos, de la nuit, des sociétés qui meurent, des à vau-l'eau culturels<sup>868</sup> », tous ces ressentiments de dégradation relevant de la « vision crépusculaire du monde<sup>869</sup> ».

Mais les vérités scientifiques dont on trouve l'empreinte dans le portrait de l'héroïne et dont le lecteur contemporain de Maupassant semble être réconforté s'articulent de façon que ce qui est dit à ce propos va au rebours du discours positiviste naturaliste. C'est plutôt le subjectivisme et l'incertitude du réalisme illusionniste de Maupassant qui s'y exprime. Sur le plan psychologique, on décèle dans le texte toute une panoplie de formes conflictuelles, antithétiques, formes qui coexistent, s'entremêlent et s'embrouillent en exprimant à la fois la supériorité et la faiblesse, la fascination et la répulsion, le désir et la peur devant ce désir, la réalité et les fantasmes. Et c'est l'image de la femme à vendre qui sert à verbaliser cette subjectivité. Le portrait de Boule de suif est dessiné par l'observation visuelle non-fiable et par les pensées intimes des autres personnages sous forme du discours indirect libre rapporté par le narrateur. Pris dans l'ensemble, le psychisme de la nouvelle et la mise en œuvre du concept du regard expriment la subjectivité de la perception humaine par laquelle le monde et les choses sont perçus à travers la grille des pôles opposés, être-paraître, bon-mauvais, vice-virtu, grand-petit, élevé-bas, toute une panoplie d'extrémités antinomiques qui interagissent, s'embrouillent et s'entremêlent dans le tout incertain et à double sens.

L'image de l'héroïne, communiquée par l'imaginaire des passagers, révèle que si le corps féminin est perçu par l'homme comme le corps désiré et excitant, la femme, réduite à son sexe biologique et à la qualité de sa chair, s'inscrit dans le registre bas et honteux de

---

<sup>868</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p. 354 (souligné dans le texte).

<sup>869</sup> *Ibid.*, p. 350.

l'instinct animal. Son corps étant un objet désiré et méprisé, convoité et vilipendé à la fois, Boule de suif, femme à vendre, est, dans son essence, une incarnation de la femme tout entière engloutie par l'image de la putain, femme telle qu'elle est dite par le discours social dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le cadre de la guerre perdue et de la défaite cuisante, c'est bien elle, la femme, notamment la fille publique, qui symbolise la France vaincue, trahie par les siens, putain « who has been exploited and enjoyed and vilified, then abruptly abandoned when she has passed, through the fault of her own people, into the hands of the Enemy<sup>870</sup> ». De tant de caractéristiques, Boule de suif s'avère un personnage fort enraciné dans son contexte socio-historique et culturel. D'où sa dimension discursive comme figure chronotopique.

Le recours à la perspective d'analyse sociodiscursive et l'introduction du genre en tant que catégorie analytique ont permis d'éclairer la façon dont les thématiques mythiques contribuent à donner un sens à l'image de l'héroïne. Dans le contexte historique de cette fin du siècle et de l'époque d'après-guerre, les motifs mythiques, le mythe de Judith comme inspiration du sujet et les mythologismes phraséologiques de la narration, possèdent une dimension discursive et servent à exprimer des idées doxiques sur la femme. Il s'y déploie un vaste réseau d'associations liant la guerre, la société et le corps féminin qui, en somme, se résument sur l'appropriation du corps féminin par la société : le champ de bataille est ainsi associé au lit et le corps féminin l'est à l'arme de guerre dont l'homme contrôle l'usage. À la thèse de la sexualité féminine comme devoir auprès de la société s'attache aussi une autre qui s'articule en somme autour de l'altérité déviante de la femme sous diverses formes, infériorité, faiblesse, défaut, imperfection, petitesse, minorité. Le patriotisme et les actes de bravoure et d'héroïsme féminins sont associés aux exploits charnels, la figure de la femme patriotique et héroïque l'est à celle de la femme à vendre, l'acte de combat politique contre l'ennemi (devenant par le même coup un acte de trahison) est marié avec l'acte prostitutionnel, la figure d'une femme active, courageuse, forte, est identifiée par celle d'une prostituée colérique et agressive. À travers ces associations multiples, les motifs mythiques servent à viser la figure émergente de la nouvelle femme réclamant à ce tournant du siècle ses droits de

---

<sup>870</sup> DONALDSON-EVANS Mary, « The Decline and Fall of Elisabeth Rousset : Text and Context in Maupassant's *Boule de suif* », in *Australian Journal of French Studies*, vol. XVIII, n° 1, 1981, *op.cit.*, p. 33.



citoyenne, celle-ci est traduite comme femme dépravée, femme déviante qui perd son essence même de la femme en passant du passif à l'actif.

Boule de suif est définie en tant que corps spatial, par ses contours et ses formes, et se situe dans la géométrie globale des formes, géométrie investie de dimensions symbolique et discursive. Les images auxquelles s'attachent des figures spatiales, dotées du symbolisme ancien, sont porteuses de multiples enjeux sociaux qui trahissent l'inquiétude collective par rapport à la lutte de pouvoir entre les sexes pour le contrôle de l'espace social. Chargés du sens archétypal, les motifs de l'ascension et de l'escalier servent à structurer le cheminement de Boule de suif, femme en route, femme sans contrôle, transgressant des assignations de sexe. Vu que le mythe d'ascension est le terrain des héros masculins, nul hasard que le sommet de l'escalier, lieu d'arrivée ultime dans le mythe d'ascension et qui est également lié à l'objet convoité, devient un point ambivalent dans ce parcours féminin.

Le recours au personnage de la prostituée et à la guerre des sexes comme thématique est inséparable du « mandat le plus urgent » du discours réglementariste misogyne dont l'objectif consiste à « remettre les femmes à leur place<sup>871</sup> ». Comme le dit Dottin-Orsini, « jamais la misogynie n'est apparue aussi nettement comme la base même de l'expression artistique ». Et encore : « la gynophobie [est érigée] en principe esthétique<sup>872</sup> ». Produit de son époque contemporaine, la nouvelle de Maupassant se situe dans le temps et l'espace historiques et manifeste, certes, l'inscription du discours sexiste. Par contre, dans l'univers artistique fin-de-siècle où règne la gynécophobie générale, « Boule de suif » occupe tout de même une place bien à part. Comme nous l'avons observé, les stéréotypes et savoirs tout faits sur le sexe faible sont constamment mis en question, renversés, contestés. Ce n'est pas pour autant que le point de vue de Dottin-Orsini est quelque peu nuancé à l'égard des textes littéraires de Maupassant en notant le statut incertain, peu crédible, du narrateur dans les textes du romancier : « Il est frappant que des conteurs comme Maupassant ou Mirbeau aient veillé à présenter les narrateurs de leurs récits comme des *dérangés* : demi-fous ou fous complets, atrabilaires peu

---

<sup>871</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p. 475.

<sup>872</sup> DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, op.cit., p. 23. Sur ce sujet voir aussi : DIJKSTRA Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, op.cit.

sympathiques ou ridicules, maniaques divers... [...] C'est de ce statut incertain que naît l'impression de jeu [...] - mais en révélant parfois d'autres angoisses adjacentes<sup>873</sup> ». Transcendant le travail de style et de processus littéraires, la poétique sociale de l'héroïne prend chez Maupassant un sens particulier qui pourrait traduire l'émergence de nouveaux critères du féminin et d'une nouvelle vision de la femme qui va de pair avec les processus de démocratisation de la société et les revendications féminines. Ce n'est pas pour autant que le tournant du siècle voit l'émergence de l'expression « nouvelle femme ».

Dans un certain sens, la réflexion d'Angenot pourrait résumer notre analyse, et cela à juste titre: « Remettre les femmes à leur place, c'est peut-être le mandat le plus urgent auquel contribuent [à ce tournant du siècle] le médecin, le romancier, le sociologue, le chroniqueur et même l'homme d'esprit<sup>874</sup> ». (Notons ici la métaphore spatiale à laquelle est associé l'ordre social et sexué : « remettre les femmes à leur place »). Par contre, le regard porté sur la femme dans la nouvelle de Maupassant, si brutal, cynique et impassible qu'il paraisse, échappe à une telle conclusion, car le portrait féminin qui émerge est complexe, il n'est ni simpliste, ni manichéen. Cette complexité interprétative repose entre autres sur la confrontation des éléments porteurs de sens adversaires, tant narratifs qu'esthétiques et discursifs, qui y fusionnent et s'y heurtent : le regard positiviste-naturaliste et le réalisme illusionniste; le raisonnement d'observation objective, la subjectivité du regard et l'irrationnel du psychisme; le pouvoir du sujet masculin, dominateur, et l'action résistante de l'objet féminin, dominé et rebelle à la fois. À travers ce chaos, psychologique et discursif, s'y fait entendre un discours propre à une société en crise, politique, sociale, culturelle et identitaire, société dont les valeurs et les normes sont en rupture avec celles d'autrefois, où les différences jadis immuables et les repères socioculturels alimentés des mythes fondateurs réconfortants sont brutalement remis en cause<sup>875</sup>. Crise en tant que situation par excellence pour redéfinir la femme et la

---

<sup>873</sup> DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, op.cit., p. 362 (souligné dans le texte).

<sup>874</sup> ANGENOT Marc, 1889 : *un état du discours social*, op.cit., p. 475.

<sup>875</sup> Comme le soutient Christine Buci-Glucksmann, la culture du XIX<sup>e</sup> siècle est celle de la crise que voit l'apparition d'une autre différence de la femme en tant que paradigme : « Cette différence est d'emblée intraitable, dérangement, bouleversant les dialectiques traditionnelles du genre humain et l'individualité, de l'identité (dans un sujet, dans une substance) et de l'altérité. Elle touche aux savoirs, aux langues ». Voir : BUCI-GLÜCKSMANN Christine, « Culture de la crise et mythes du féminin : Weininger et les figures de

féminité à cette époque du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est peut-être de cette situation paroxystique et de ce chaos que résultent l'incertitude, l'hésitation et la dissonance qui se lisent à travers l'image de la femme dans la nouvelle de Maupassant.

La complexité de l'héroïne de « Boule de suif » tient à celle de ses potentialités expressives : prostituée en route dans le théâtre de guerre, prostituée-sainte, sacrifiant et sacrifiée, femme déviante, femme criminelle, Nouvelle femme. Nous avons montré comment le sens de ces facettes interprétatives du portrait du protagoniste est généré par les strates profondes de sens, là où se transcrit le social. C'est cette totalité du champ sémantique qui constitue l'essence du personnage, prostituée et femme déviante, indice discursif du changement, image culturelle et phénomène sociologique. L'enjeu qui s'impose à présent consiste à savoir comment ce personnage complexe est réalisé par les moyens du cinéma du siècle suivant. Comment le portrait de l'héroïne qui est déjà constitué par son système sémiotique particulier est-il traité dans les œuvres artistiques éloignées de l'heure et/ou du lieu de sa naissance ? Si les œuvres classiques du passé subissent « un processus interrompu de leur réaccentuation socio-idéologique » dans les œuvres postérieures, selon le mot de Bakhtine<sup>876</sup>, comment cette réaccentuation est-elle conditionnée par les modalités historiques, politiques et socioculturelles de l'époque du tournage des films ? Ce sont des questions qui structurent notre lecture critique de deux adaptations de « Boule de suif ».

---

l'Autre », in *Femmes et fascismes*, THALMANN Rita (éd), Paris, Éditions Tierce, « Femmes et sociétés », 1986, p. 18.

<sup>876</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 232.

### **TROISIÈME PARTIE**

*Pyška* (1934, Mikhaïl Romm)

Réaccentuer le portrait de la femme déchue :  
prise de conscience salutaire

### *Avant-propos*

Dans deux parties de l'analyse qui suivent, nous nous donnons pour objectif d'examiner les stratégies qui se trouvent au fond du changement du sens que subit l'image de l'héroïne littéraire dans le transfert vers l'icône filmique. Dans la perspective d'analyse sociocritique, il s'agit d'examiner les rapports par lesquels le film, en tant que produit du septième art, est lié aux fonds historique, socioculturel et idéologique de sa réalité sociohistorique pour mettre en évidence les écarts entre le texte originel et son adaptation. Nous tenons à préciser que notre objectif n'est pas de comparer les films l'un à l'autre. En revanche, il s'agit de mettre chaque film en rapport avec l'œuvre source.

Parmi les points les plus susceptibles d'attirer l'intérêt des cinéastes et les analystes pour le texte de Maupassant dénote le champ thématique de la guerre. Ayant l'occupation prussienne de 1870-1871 comme référent extra-textuel historique de l'intrigue, la nouvelle est classée par les critiques dans le sous-genre littéraire des récits de guerre<sup>877</sup>. Mais la guerre est un sujet d'actualité commun à deux époques historiques, celle de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'après-guerre franco-prussienne 1870-1871, et l'autre au mitant du siècle suivant. Comme l'observe Pagès, l'intérêt du recueil *Les Soirées de Médan* tient dans « la réflexion si moderne qu'il propose, au-delà du thème de la guerre, sur la question de l'occupation et de la résistance, annonçant certaines des représentations littéraires ou cinématographiques que fera surgir la Seconde Guerre mondiale<sup>878</sup> ». Les années 1933-1945 dont deux adaptations de la nouvelle sont originaires encadrent l'époque historique qui voit la succession des événements dramatiques, l'essor du nazisme, la Seconde Guerre mondiale et la libération de l'Europe de la peste brune. Si la guerre est l'une de deux thématiques privilégiées du naturalisme, la prostitution étant la deuxième, la nouvelle de Maupassant se situe au croisement de deux, ce qui lui vaut le classement dans deux sous-catégories génériques, roman militaire et roman de prostitution. Dans notre réflexion

---

<sup>877</sup> Voici la définition du roman de guerre donnée par Georges Fréris : « [S]ous-genre littéraire qui renvoie à la littérature et à l'histoire, à la fiction et à la réalité, au personnel et au social ». Sur ce sujet voir : FRÉRIS Georges, « Le Roman de guerre: entre autobiographie et histoire? », in *Écrire la guerre*, MILKOVITCH-RIOUX Catherine et PICKERING Robert (éd.), Université de Clermont-Ferrand II, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Université Blaise-Pascal, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, « Littératures », 2000, p. 141.

<sup>878</sup> PAGÈS Alain, « Présentation », ZOLA, MAUPASSANT, HUYSMANS, CÉARD, HENNIQUE, ALEXIS, *Les Soirées de Médan*, présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par PAGÈS Alain et POTTIER Jean-Michel, Paris, Flammarion, 2015, p. 44.

antérieure, on a étudié la façon dont sont réfractées, dans le texte de Maupassant, les angoisses collectives sur la question de la femme dans le contexte de guerre, angoisses propres à la société française au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. On peut se demander comment ce thème visant la femme dans le théâtre de la guerre comme situation paroxystique est traité dans deux films. L'exploration de cette question implique l'interrogation du contexte sociohistorique et culturel respectif des adaptations de la nouvelle.

Si le personnage de Boule de suif retient notre attention, c'est surtout par la multitude de facettes et de registres qui définissent cette image complexe : femme déviante, prostituée-sainte sacrifiant et sacrifiée, femme en fuite à la recherche de la liberté, femme mobile en trajet géographique, social et identitaire, et aussi, en tant que figure discursive, sociogramme, signe idéologique et chronotope. Ce qui ne manque pas d'intriguer c'est la question relative aux facteurs conditionnant la motivation de l'adaptateur de transposer à l'écran le personnage emblématique de Maupassant. En ce sens, il s'agit d'examiner dans quelle mesure la transposition de « Boule de suif » en images mouvantes exprime une certaine préoccupation sociale. Comme les figures spatiales métaphoriques servent de ressource importante au service de la propagation des concepts politiques, des doctrines idéologiques et des valeurs collectives, une attention particulière sera accordée au traitement de l'espace dans l'image filmique.

## **Chapitre I**

### **Mise en contexte**

La spécificité du contexte de *Pyška*, qui est réalisée en 1933-34 et sort dans les salles le 15 septembre 1934, tient largement à sa position charnière, située entre deux décennies. Dans le cadre de l'histoire mondiale, le début de la décennie des années 1930 est marqué par la montée du nazisme en Europe. Au niveau de la politique intérieure, le début des années 1930 est vu par les historiens comme un léger dégel, car c'est une période relativement calme par rapport à la fin de la décennie précédente et aux années qui suivront. En 1934, on est à quelques années de distance de deux vagues de terreur de purges. Si la fin des années 1920 est troublée par la campagne de répression sévère visant la classe paysanne dans le cadre de la collectivisation forcée de l'agriculture, les grandes

purges politiques s'abattront sur toutes les couches de la société un peu plus tard, en 1937-1938, ce dont l'élite intellectuelle et les artistes n'en seront pas épargnés. L'année 1934, c'est aussi l'époque d'après le Premier Plan Quinquennal, 1928-1932, où étaient lancés deux grands projets de modernisation du pays, l'industrialisation et la collectivisation. Cette période voit l'entrée massive des femmes au marché de travail, tant dans l'industrie que l'agriculture, ce qui entraîne des changements importants dans la vie féminine. Le début de la décennie voit le lancement de quelques doctrines idéologiques importantes dont celle de la nouvelle identité soviétique, 'Soviéticité' (*Sovietness*) qui donne la naissance à la construction identitaire collective de Nouvel homme soviétique/Nouvelle femme soviétique.

Si les premières années de la décennie est un tournant décisif dans la société soviétique, le cinéma peut à tout droit en servir d'un carrefour représentatif, en tant qu'industrie aussi bien qu'un art. Deux vecteurs cruciaux se démarquent : l'instrumentalisation du cinéma au profit de la politique et l'inauguration officielle du réalisme socialiste, en 1934, en tant que seule doctrine artistique autorisée.

Cette période finalise l'installation du contrôle étatique sur le cinéma et les produits cinématographiques. L'ingérence de l'État-parti dans la production artistique commence à la fin des années 1920. La Première conférence du Parti sur le cinéma, en mars 1928, est surtout à noter comme un jalon important. Quelques années plus tard, notamment le 23 avril 1932, le Comité Central du Parti approuve la résolution « Sur la restructuration des organisations littéraires et artistiques », suite à laquelle les organismes artistiques existants sont dissous et remplacés par les Unions créées dans les domaines d'art. L'activité de ces institutions centralisées et leur programme font l'objet d'un contrôle strict des hautes instances politique du pays, ce qui permet de mettre finalement en place l'institutionnalisation du contrôle idéologique. De plus en plus rigide et puissante, l'intervention du Parti dans le domaine du cinéma aboutit au contrôle idéologique, instauré sur tous les stades de production des films et qui durcit au fil de la décennie<sup>879</sup>.

---

<sup>879</sup> KENEZ Peter, *Cinema and Soviet society, 1917-1953*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 144-143. Bien qu'ils éprouvent certaines difficultés dans la production des films avant les années 1930, les réalisateurs soviétiques jouissent encore d'un degré de liberté considérable. C'est à partir du Congrès du Parti sur le cinéma, en mars 1928, que la situation se détériore de façon sensible » (p. 140). Pour plus d'informations sur ce point voir le chapitre 7 « Censorship, 1933-1941 », p. 140-156.

Dès la conception de l'idée à la distribution et au visionnement du produit réalisé, le processus de création du film passe par de nombreuses étapes d'approbation auprès plusieurs comités dont les membres du Parti communiste local et du Komsomol comprennent jusqu'au tiers du nombre des représentants, leur opinion jouant un rôle décisif dans l'élaboration de verdict définitif sur le film. Cette chaîne de surveillance, de contrôle et de filtrage assure la pureté idéologique du produit artistique et la conformité avec la ligne politique du parti. L'initiative de suivre une idée originale, à l'encontre ou à part du principe dominant, est une démarche condamnable et, très souvent, chèrement payée : « By the beginning of the 1930s, any writer with an individual voice was deemed politically suspicious<sup>880</sup> ». Dans le domaine du cinéma, ladite révolution culturelle signifie « a purge in every film organization and a merciless attack on artistic experimentation in the name of the struggle against "formalism"<sup>881</sup> ». Le pacte entre l'État et le cinéma sera officialisé par l'inauguration du concept artistique du réalisme socialiste, à la fin de 1934.

Les résultats de l'ingérence de l'État-parti dans le septième art ne tarderont pas à venir. Freinée par de nombreux obstacles bureaucratiques et par le contrôle idéologique, la production filmique se diminue de façon drastique. Ainsi, en 1933, le nombre de films réalisés est 29, par comparaison à 112 produits en 1928<sup>882</sup>. Illustrant en chiffres l'état de choses dans l'industrie du cinéma, le bilan maigre trahit également la pression de l'idéologie et la lourde atmosphère qui y s'installe : « [I]n 1935 and 1936 alone thirty-seven film were declared to be "ideological rejects"<sup>883</sup> ». Aujourd'hui, il paraît superflu d'expliquer la signification sinistre de l'expression « ideological reject » dans le contexte de l'époque stalinienne et les conséquences dévastatrices, dramatiques et souvent fatales, pour celui considéré idéologiquement non-conforme.

Dans le film de Romm, c'est surtout le protagoniste, marchande d'amour, qui offre un intérêt particulier, car dans la sphère socioculturelle de la Russie soviétique des années

---

<sup>880</sup> FIGES Orlando, *Natasha's Dance, a cultural history of Russia*, New York, Metropolitan Books, 2002, p. 471.

<sup>881</sup> KENEZ Peter, *Cinema and Soviet society, 1917-1953*, op.cit., p. 140.

<sup>882</sup> CHRISTIE Ian, « Making Sens of early Soviet sound », in *The Film Factory : Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, TAYLOR Richard et CHRISTIE Ian (ed.), London, Routledge & Kegan Paul, 1988, p. 186.

<sup>883</sup> *Ibid*, p. 143.



1930, la prostituée occupe une place à part. Comme le note Elizabeth A. Wood, la prostituée « was never a sex worker, but always a symbol, a metaphor », et, en tant que figure sémiotique, son image se modifie en fonction du changement de la politique intérieure du Parti<sup>884</sup>.

Cela nous amène à résumer que la lecture discursive du film de Romm est à faire par la prise en considération du contexte historique de son époque de production et à l'appui sur les références documentaires aux faits politiques, sociaux et culturels.

## Chapitre II

### Prostituée-paysanne :

### la vache au service du mythe du Paradis perdu

#### 1. Prostituée-paysanne : au croisement des voix discursives

Contrairement à Boule de suif, héroïne de Maupassant, sa 'cousine' soviétique, Pyška, fait son apparition dans la narration de façon différente<sup>885</sup>. Il serait mieux de parler d'irruption : on voit celle-ci s'exprimer à haute voix, en plein jour, en pleine confiance en soi, en position dominante dans l'espace diégétique du film et en deux types de plans, plan moyen (*medium shot*) et plan rapproché (*medium close-up*) (fig.1). Assise au bord de la route, la jeune femme attend, visiblement avec impatience, de pouvoir reprendre son voyage, car sa voiture est en panne. Elle s'en prend au cocher qui s'occupe, à ce moment précis, de la réparation du véhicule : « Je ne peux pas retourner à Rouen, comprenez-vous ? ». Sa tirade emportée s'achève sur un ton plus adouci : « Je me suis battue avec un officier allemand ».

L'intérêt particulier de sa première apparition tient à ce que l'héroïne est, d'un seul coup, située dans l'action narrative, saisie par son caractère et marquée discursivement. La personnalité colorée de Pyška s'ouvre dans ses diverses dispositions psychologiques : un mélange explosif d'énergie, d'ardeur, de détermination, de sensibilité, de candeur, de

---

<sup>884</sup> WOOD Elizabeth A., « Prostitution Unbound », in *Sexuality and the Body in Russian Culture*, COSTLOW Jane T., SANDLER Stephanie and VOWLES Judith (ed.), Stanford, CA, Stanford University Press, 1993, p. 126.

<sup>885</sup> Le personnage est interprété par Galina Sergeeva.

simplicité, de courage, de puérilité. Et elle est d'un tempérament vif incontestable, fort propre à battre en brèche un adversaire. L'ensemble des traits psychologiques est alimenté par un ensemble d'indices discursifs qui confèrent une signification profonde à l'image. Le paysage rural comme mise en scène et la posture de l'héroïne assise par terre au bord de la route, ces détails suggèrent un rapport entre celle-ci et la campagne. L'origine populaire se manifeste nettement à travers la façon dont Pyška s'adresse au cocher, sans façon maniérée ni formules de politesse; le langage verbal va de pair avec le langage gestuel. C'est ainsi que l'iconographie filmique fait allusion limpide à l'origine populaire, et spécifiquement paysanne, de la voyageuse, ce que même la toilette de dame du monde n'empêche pas de deviner. L'appartenance à la classe agricole sera explicitement communiquée plus loin, dans la scène où la jeune femme se trouve dans l'étable de l'auberge. C'est le point sur lequel nous allons nous attarder dans les prochains paragraphes.



Figure 1.

L'acte d'agression contre l'officier prussien que Pyška confie avoir commis ajoute un trait considérable, qui est de conséquence, à sa personnalité emportée, volontaire, et à son image intégrale. Une nuance du sens qui s'y attache est associée à la notion de *baba*,

terme qui comprend une image stéréotypée de femme du peuple, une paysanne généralement, primitive, sans éducation, susceptible des crises de colère et de comportement irrationnel. Péjoratif et sexiste, le mot *baba* comprend un ensemble de traits désignant « illiterate, ignorant [...] superstitious, a rumour-monger, and, in general, given to irrational outbursts of hysteria. The *baba* might best be seen as a colorful combination of the American "hag", "fishwife", and "women driver" all rolled into a peasant mold<sup>886</sup> ». Un autre détail d'importance est qu'en parlant au cocher, l'héroïne est positionnée dans le cadre de façon comme si elle s'adresse directement au public de l'autre côté de l'écran. Le champ n'est pas suivi du contrechamp, ce qui crée l'impression que l'héroïne parle au spectateur en l'impliquant dans le dialogue et en incitant ce dernier à s'identifier avec elle. De cette façon, l'idée que le spectateur se fait de Pyška en tant que personnage positif s'amorce dès le début même de l'intrigue. C'est ainsi que par le biais de nombreux éléments, le spectacle filmique incite du spectateur soviétique, majoritairement ouvrier et paysan, à faire un premier pas vers le processus d'identification avec le personnage.

Retenons dans cette séquence l'accent sur l'origine spécifiquement paysanne de Pyška, non pas ouvrière ni petite-bourgeoise, alors que l'origine populaire de l'héroïne de Maupassant est un lieu commun, on l'a vu, dans le discours sur les filles de joie à cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'appartenance à une classe sociale précise, celle de la population rurale, signale d'emblée l'attachement à des choses déterminées, à des valeurs concrètes, à une vision du monde spécifique, et comme tel, l'ancrage du personnage au sein de la paysannerie est signifiant, historiquement et socialement. Tout d'abord cela instaure un certain lien de causalité entre l'origine de l'héroïne et son métier de marchande d'amour. Il faut tout de même souligner que la mise en rapport de la classe paysanne et la prostitution ne reflète pas l'état de choses réel à l'époque de la production du film. Ce qu'on observe ici c'est plutôt l'inscription de la rhétorique officielle du régime et celle de l'idéologie manifestant des contraintes et des tensions dans les rapports sociaux entre deux classes prolétaires, ouvrière et rurale. Le décalage entre la propagande et la situation

---

<sup>886</sup> VIOLA Lynne, « *Bab'i Bunt*y and Peasant Women's Protest during Collectivization », in *Russian Peasant Women*, FARNSWORTH Beatrice and VIOLA Lynne (ed.), New York, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 189. Le mot reste toujours en usage courant en Russie du XXI<sup>e</sup> siècle.

réelle se manifeste au niveau de base même de la société soviétique qui, dite égalitaire, est déclarée, par définition, comme privée des classes (dans le sens marxiste du terme) et, par conséquent, de l'antagonisme de classes. Pourtant la situation n'est pas aussi simple qu'elle puisse le paraître. Voici quelques observations sur ce point.

Premièrement, les femmes, issues la population rurale, ne constituent pas, dans cette période historique, la majorité des prostituées qui proviennent de toutes les couches de la société. À défaut des données statistiques datées du début des années 1930, nous nous permettons de nous référer à celles collectées par l'Institut de recherche de maladies vénériennes à la fin des années 1920, période de la NEP (Nouvelle Politique Économique)<sup>887</sup>. Ainsi, les jeunes filles de l'ancienne aristocratie, de la bourgeoisie et de fonctionnaires font 40% des prostituées en Russie soviétique et celles de l'origine ouvrière 27%<sup>888</sup>. Or, on ne peut pas s'attendre à ce que cette statistique trouve un reflet quelconque dans les arts. Rappelons que suite au durcissement du contrôle sur l'expression artistique, la censure stalinienne sévit de plus en plus dans le cinéma. En revanche, la propagande du régime tend à la population un miroir tordu dans lequel la société ne se reconnaît plus. Au cours de quelques années, l'image reproduite du réel se transformera de plus en plus en image de l'univers magique de conte de fées. Il va sans dire qu'à cette époque, il est tout simplement inconcevable d'imaginer un personnage de jeune ouvrière dans un rôle de fille publique. Car le prolétariat urbain est alors considéré comme l'avant-garde de la société soviétique et, à l'échelle internationale, celle de tous les exploités du monde et aussi comme la seule force motrice dans la lutte contre la bourgeoisie mondiale. En outre, si le film projette les laideurs du monde capitaliste, c'est que la critique cible les éléments étrangers, ennemis, dans la société soviétique qui

---

<sup>887</sup> Lancée par Vladimir Lénine pour combattre la famine et améliorer les conditions de la vie, la Nouvelle Politique Économique (NEP en russe) est adoptée le 16 mars 1921 par le X<sup>e</sup> Congrès du Parti. La NEP libéralise les rouages économiques en autorisant l'ouverture du secteur privé à côté du secteur étatique et en rétablissant la liberté du commerce intérieur. À part l'apparition et l'accroissement rapide d'une nouvelle bourgeoisie, cette période voit également la liberté des mœurs et la mise en pratique de l'idée de l'amour libre comme opposition à l'hypocrisie du mariage bourgeois. L'avènement de Staline en tête du parti et le lancement du 1<sup>er</sup> Plan quinquennal (1928-1933) mettent fin définitive à la NEP et abat le capitalisme naissant.

<sup>888</sup> BUNGE Alexander von, « Die Ehe und die Lage der Frau », in *Die Welt vor dem Abgrund. Politik, Wirtschaft und Kultur im kommunistischen Staate*, ILJIN Iwan (éd.), Berlin-Steglitz, Eckart Verlag, 1930, p. 470; Sur ce sujet voir également : ZALKIND Aron B., *Novaja polovaja moral'* [Nouvelle morale sexuelle] [Новая половая мораль], Moskva, 1927.

résultent du passé tout récent du pays soviétique. Il s'agit de la période de la NEP qui voit l'apparition des rapports économiques de la société bourgeoise qui suscitent l'épanouissement de la liberté des mœurs et la croissance importante des prostituées.

Il y a également d'autres raisons pour faire de la Boule de suif soviétique une fille paysanne, et non pas une petite bourgeoise ou bien une aristocrate appauvrie. L'accent sur l'origine campagnarde est à situer dans l'idéologie du moment. Depuis la révolution, les bolcheviks considèrent le prolétariat rural comme un obstacle majeur pour la construction du socialisme à cause de leur *weltanschauung* retardée et leur faible conscience de classe<sup>889</sup>. Dans le discours prononcé lors du Congrès du Parti en avril 1929, Staline base son propos sur la conception marxiste-léniniste de la classe paysanne en tant que « dernière classe capitaliste<sup>890</sup> ». On retrouve cette conception dans la directive politique établie par le Parti pour les cinéastes, en 1929: « In the period of socialist construction cinema must, first and foremost, be the most powerful instrument for deepening the class consciousness of the workers, for the political re-education of non-proletarian strata of the population and the peasantry<sup>891</sup> ». Si les paysans sont visés par cette résolution politique comme une classe réactionnaire, arriérée, retardée, et dont la conscience politique est faible ou non-existante, la classe ouvrière est définie en revanche comme leader et force dirigeante par rapport au prolétariat rural, dans la construction socialiste. La division hiérarchique en classes du prolétariat soviétique sous-entend le rôle historique de la classe ouvrière et est inséparable des valeurs que cette classe comporte et des images qu'elle induit. C'est surtout dans la séquence avec la vache où l'appartenance de Pyška à la classe paysanne trouve une expression explicite. Bien que brève, la scène est de portée importante dans la construction du sens de l'image du personnage. Nous l'étudierons dans les prochaines pages.

---

<sup>889</sup> ЦПКО Александр С., « Истоки сталинизма » [Origines du stalinisme], in *Nauka i Žizn'* [Science et Vie], n° 11 et 12, 1988, n° 1 et 2, 1989.

<sup>890</sup> СТАЛИН И.В., « О правом уклоне в ВКП (б) : Речь на пленуме ЦК и ЦК ВКП(б) в апреле 1929 » [De la déviation de droite dans le Parti Communiste (bolchévik) de l'U.R.S.S.], in *Sočinenija* [Œuvres] [Сочинения], t. 12, Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo političeskoj literatury, 1949, c.40.

<sup>891</sup> TAYLOR Richard and CHRISTIE Ian (ed.), *The Film Factory : Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, London and New York, Routledge, 1994[1988], p. 208. C'est un des postulats qui figurent dans la Résolution approuvée par le Congrès du Parti sur le cinéma qui a lieu le 15-21 mars 1928.

## 2. Du baptême à la vache : voix sociale du motif folklorique

### *De l'église à l'étable : 'site' d'évasion nostalgique*

Dans la séquence concernée, Pyška sort dans la cour de l'auberge, ce petit coin de la vie campagnarde, en état de confusion et d'angoisse qui est suscité par la proposition de l'officier prussien et par la pression des voyageurs sur elle. La jeune femme ne cesse de chercher un équilibre entre ses propres convictions et le raisonnement de ses compatriotes, alors que ceux-ci sont agacés par la résistance obstinée de la prostituée trop patriotique. L'intérêt de cette séquence se manifeste au niveau formel, car il substitue l'épisode de la nouvelle racontant la visite de Boule de suif à l'église pour assister au baptême. Un tel remaniement de l'intrigue est loin d'être innocent. Le choix de l'endroit pour situer la visite pensive de l'héroïne en proie d'une crise psychologique est clairement conditionné par des motifs autres que l'intérêt d'ordre personnel de la part du cinéaste. En tant que partie intégrante de la narration, la séquence se lit dans l'ensemble de l'histoire relatée et est orientée vers le lecteur soviétique des années 1930. Comme le soutient Bakhtine, « [t]oute parole, quelle qu'elle soit, est orientée vers une réponse compréhensive, mais cette orientation ne se singularise pas par un acte autonome, et ne ressort pas de la composition. La compréhension réciproque est une force capitale qui participe à la formation du discours<sup>892</sup> ».

Deux aspects de l'image filmique, la mise en scène et la dimension psychologique, sont plus concrétisés et plus développés par rapport au récit littéraire et transcendent la fonction narrative. Sur le plan psychologique, toutes les composantes de l'image construisent un endroit paisible où l'héroïne, en proie de troubles moraux intenses, se promène pour se distraire et où elle se sent visiblement très à l'aise. Une autre strate du sens évoque le passé de l'héroïne, et, ce qui est important, ajoute un détail essentiel à l'identité sociale de celle-ci. L'espace de la cour devient pour Pyška un espace nostalgique en se transformant en un lieu d'évasion mentale. Dans la version sonorisée du film, le statut mythique de l'animal est communiqué par la voix narratrice qui évoque la couleur blanche d'une autre vache, celle dont la vision venue du passé est engendrée dans

---

<sup>892</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 103.

l'esprit de Pyška par l'image mentale. La participation à la traite de la vache transpose la jeune femme à son passé villageois, à ses racines. Ainsi, tous les composants de la mise en scène s'unissent en créant une atmosphère nostalgique.

Le moment de l'évasion mentale et émotionnelle que vit l'héroïne est décrit dans deux récits, littéraire et filmique. Loin d'être passager, c'est un moment critique dans l'intrigue dont résulte un rebondissement dramatique des événements, tant dans la nouvelle que dans le film. Tout comme Boule de suif de Maupassant, Pyška est confrontée à un dilemme moral. Incapable d'agir contre ses valeurs morales, elle ne peut pourtant pas se permettre de fuir ses responsabilités civiles devant la société et toute la nation, rôle dont elle se voit chargée par ses compatriotes. Le moment d'évasion mentale et d'affectivité devient celui de détachement mental de ce lourd fardeau de responsabilités et de pensées liées à l'atmosphère inquiétante, étouffante et lourde de l'auberge. Ce moment émouvant, les deux héroïnes le vivent dans des endroits différents. Boule de suif se rend elle à l'église pour assister au baptême, car elle a un enfant élevé chez des paysans. Même si elle n'y pensait jamais, « la pensée de celui qu'on allait baptiser lui jeta au coeur une tendresse subite et violente pour le sien » (I, 111). Elle rentre « émue ». Dû à l'économie du récit, l'événement n'est esquissé dans la nouvelle que tout brièvement, à travers quelques courtes répliques faites par Boule de suif dans une conversation avec la comtesse de Bréville : « La grosse fille, encore émue, raconta tout, et les figures, et les attitudes, et l'aspect même de l'église. Elle ajouta: "C'est si bon de prier quelquefois." » (I, 111-12).

Tant dans la nouvelle que dans le film, la scène peut servir d'illustration du commentaire d'Eliade sur les nostalgies qui « sont parfois chargées de significations qui engagent la situation même de l'homme<sup>893</sup> ». La nostalgie, état de tristesse d'existence ou de langueur causée par le désir de revivre un souvenir passé, est vue par les spécialistes de la mythologie comme un fait de l'imaginaire humain qui cache dans son essence la nostalgie du Paradis perdu. Comme le dit Eliade, « [l]a plus abjecte nostalgie dérobe la nostalgie du paradis. [...] et l'on constatera que ces images avouent la nostalgie d'un passé mythisé, transformé en archétype, que ce "passé" comporte, outre le regret d'un

---

<sup>893</sup> ELIADE Mircea, *Images et symboles*, op.cit., p. 20.

temps aboli, mille autres sens [...] en fin du compte, le désir de quelque chose de tout à fait autre que l'instant présent, en définitive, d'inaccessible ou d'irréremédiablement perdu : le "Paradis"<sup>894</sup> ». Cette explication permet d'identifier la matrice archétypique du Paradis perdu dans l'événement narré dans la nouvelle et celui relaté dans le film. De même, le moment nostalgique, relaté dans la nouvelle, est investi du grain de sens de la purification, comme effet que fait le rituel religieux de baptême sur la pécheresse. Alors qu'ils partagent le symbolisme ancien comme élément de sens, les épisodes littéraire et filmique se distinguent l'un de l'autre par le message qui s'en dégage, celui-ci étant orienté par le dialogue de multiples voix sociales, relatif au contexte sociohistorique de deux œuvres.

Dans la nouvelle, ces quelques lignes mettent en relief la religiosité et l'affectivité de Boule de suif. Ces deux traits de personnalité constituent un point de faiblesse de la prostituée, ce dont les comploteurs ne manqueront pas de profiter. De plus, l'attachement affectif de Boule de suif à la religion deviendra un véritable as de cœur dans le complot monté par les notables contre la fille patriotique. C'est notamment la casuistique de la veille religieuse qui apportera le premier coup tangible secouant la résistance de cette citadelle inébranlable. Or, la portée du moment nostalgique associée à l'église et à la religion ne se limite pas au rôle qu'il joue dans le cadre événementiel et au niveau de la psychologie. Rappelons que l'idée reçue de la religiosité des prostituées, et d'ailleurs celle des femmes en général, propagée par le discours médico-légal et reprise par le champ littéraire réaliste-naturaliste à l'époque contemporaine de Maupassant, fait partie intégrante du discours social global de la femme et du sociogramme de la prostituée, décrit par Angenot. Quelques répliques à peine, prononcées par Boule de suif suffisent pour la situer dans la vision stéréotypée de la prostituée, selon laquelle les qualités telles que l'émotivité, la tendresse aux enfants et la religiosité font partie de la personnalité innée de filles<sup>895</sup>.

---

<sup>894</sup> *Ibid.*, p. 19 (souligné dans le texte). Voici le commentaire de Milani sur ce point: « From the dawn of civilization, we have felt nostalgia for something in the past that we thought was better and archetypal. » Voir : MILANI Raffaele, *Art of the Landscape*, *op.cit.*, p. 22

<sup>895</sup> Cette image trouvera la meilleure illustration dans une autre nouvelle des filles de Maupassant, « La Maison Tellier ». À cet égard est exemplaire la scène où les pensionnaires de la maison close Tellier assistent à la cérémonie de la première communion d'une petite nièce de Mme Tellier, propriétaire de l'établissement. Le spectacle est sarcastiquement émouvant en décrivant l'état moral et émotionnel des



Bien que la séquence sentimentale à la connotation nostalgique constitue un point commun que partagent deux récits, littéraire et filmique, le cinéaste y apporte des changements au point de vue de la narration. Dans le spectacle filmique, l'épisode littéraire lié à la visite à l'église est remplacé dans le film par la balade méditative de l'héroïne dans la cour de l'auberge. Il en résulte aussi des modifications importantes au niveau du portrait du personnage dont l'occupation campagnarde est privilégiée à la dépense de la religiosité de son prototype littéraire. Tout aussi différente est l'organisation spatiale de la mise en scène présentée dans l'image filmique. Au lieu de l'église comme élément intégrant de la chaîne d'espaces clos dans la nouvelle, la mise en scène filmique est constituée de l'espace semi-ouvert de l'étable. Mais la différence entre ces deux endroits se manifeste au niveau du sens profond, si bien que deux images transmettent des messages différents. Pour adopter la terminologie bakhtinienne, la scène filmique est non seulement réaménagée au niveau formel, celui de la narration, mais elle est aussi investie des voix sociales différentes par rapport à l'épisode respectif de la nouvelle. Et c'est ce qui en transforme le sens. Quelles sont ces voix sociales ? D'où proviennent-elles ? Que disent-elles ?

Dans la scène avec la vache, on observe la réaccentuation du symbolisme universel de la matrice sacrée de l'imaginaire, qu'est celle du retour au Paradis, en fonction du temps et de l'espace historiques de la Russie des années 1930. Autrement dit, la signification de la scène en question est déterminée historiquement et, en tant que telle, l'image filmique est imprégnée des valeurs culturelles, sociales, idéologiques et politiques. Pyška a l'air très à l'aise et émue dans ce coin de la vie campagnarde (fig.2). Les détails de la vie quotidienne du monde rural sont capturés dans la prise de vue; on y voit la servante de l'auberge en train de traire une vache. Pyška s'approche de l'animal, la caresse tendrement; la servante lui cède la place. Celle-ci se met à cette occupation, traditionnellement paysanne, avec plaisir et doigts habiles. Tous les éléments de la scène interagissent pour faire comprendre que Pyška est habituée à le faire. Si son origine populaire est déjà suggérée implicitement dans les scènes précédentes, le passé paysan de

---

prostituées. Celles-ci sont envahies d'un flot d'émotions douces-amères, éprouvant de l'attendrissement et de l'humilité devant les petites filles innocentes, vêtues en blanc, mais aussi des sentiments de tristesse et de désespoir à l'égard de leur propre sort. La force d'émotions est telle que les putains éclatent en forts sanglots.

l'héroïne est finalement confirmé, sans équivoques cette fois-ci; il se matérialise, il devient visible. Le degré de proximité et d'intimité avec la vache, animal domestique important dans l'économie du foyer paysan russe, situe Pyška dans l'univers du monde paysan et de la terre. Teintée d'affectivité, d'une certaine tendresse, l'esthétique de la scène s'adresse au spectateur pour le faire compatir à la jeune femme, jadis paysanne, qui, aliénée de son occupation habituelle et de ses racines, se fait exploiter par l'ordre bourgeois oppresseur, au point d'être forcée à s'adonner à la prostitution.



Figure 2.

***La vache : figure archétypale, signe idéologique***

On note ici le rôle de l'animal comme figure centrale dans la scène. Il est alors intéressant de savoir pourquoi la vache fut considérée, par le cinéaste, convaincante comme 'personnage' de soutien pour l'héroïne. De toutes les occupations paysannes et les bêtes domestiques, est-ce pur hasard si notamment la traite de vache fut choisie ? Au détriment, par exemple, de la chèvre et du cheval ou bien de la faucille comme instrument agricole traditionnel des paysannes russes ? D'autant plus que dans les années 1930, c'est

le tracteur dont on voit l'essor dans les œuvres d'art. Pourvue d'un fort symbolisme, la machine magique est alors associée à la campagne de la collectivisation et de l'industrialisation de l'agriculture, et, dans cette fonction, elle représente l'introduction de la femme paysanne au labeur collectif modernisé et à l'économie nationale du pays<sup>896</sup>. C'est, par conséquent, un outil essentiel du processus du remoulage de *baba* russe en Nouvelle Femme soviétique. Or, si le cinéaste opte notamment pour la vache comme symbole de la vie paysanne, ce n'est pas que le véhicule agricole serait un ajout incongru dans le cadre de l'histoire racontant des événements du siècle précédent. D'autres arguments entrent ici en jeu.

Au niveau historique et socioculturel, la vache circonscrit symboliquement pour le peuple soviétique des années 1930, notamment les Russes, l'expérience de la vie réelle, soit vécue soit celui du passé tout récent. Le statut à part de cet animal dans le foyer paysan russe relève des conditions historiques et de l'ordre socio-économique de l'ancienne Russie. Ainsi, la vache y figure comme l'un des animaux domestiques les plus importants dans l'économie du foyer paysan et la source d'alimentation principale pour la famille<sup>897</sup>. À la fin des années 1920 et au début des années 1930, le sujet de la vache se pose en tant qu'enjeu important. Cette période témoigne le déploiement des mesures de collectivisation forcée dans les régions rurales en but la nationalisation des terres et de la mise en place des fermes collectives, *kolkhozes*, ce qui suscite une résistance acharnée de la part des paysans. Les femmes se trouvent quant à elles dans l'avant-garde des protestations<sup>898</sup>. Elles se révoltent surtout contre les tentatives de réquisition et de socialisation du bétail par les autorités, « because the domestic livestock was generally the basis and justification of the woman's economic position within the household<sup>899</sup> », alors que la perte des vaches étant le coup le plus sensible. Cette période est marquée par une

---

<sup>896</sup> Notons que l'introduction du nouveau métier féminin comme tractoriste suscite une grande résistance et l'hostilité de la part de paysans au début des années 1930.

<sup>897</sup> Sur le culte de la vache dans les croyances, traditions, coutumes du peuple russe voir : USPENSKIJ Boris A., *Filologičeskie razyskanija v oblasti slavjanskih drevnostej : relikty jazyčestva v vostočnoslavjanskom kul'te Nikolaja Mirlikijskogo* [Recherches philologiques dans le domaine des antiquités slaves] [Филологические разыскания в области славянских древностей], Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1982, p. 45-48, 57, 73, 104, 109, 115, 128, 131-133, 141, 153, 155.

<sup>898</sup> Voir sur ce sujet: VIOLA Lynne, « *Bab'i Bunty* and Peasant Women's Protest during Collectivization », in *Russian Peasant Women*, FARNSWORTH Beatrice and VIOLA Lynne (ed.), *op.cit.*, p. 189- 205.

<sup>899</sup> *Ibid.*, p. 195.

vague de protestations des femmes paysannes, *bab'i bunty*, qui « were an integral part of the rural landscape during the wholesale collectivization<sup>900</sup> ».

Parmi des conséquences de la collectivisation se trouve la « grande famine » de 1932-33 qui fera des millions de morts. À ce bilan, il faut ajouter le massacre des millions de paysans riches et moins riches, *koulaks*, qui sont déportés dans des régions lointaines inhabitées. Cela suscite le manque important de la main d'œuvre, ce qui devient un grand enjeu dans le cadre du projet de modernisation de la campagne. Dans ces conditions, il devient crucial pour l'État de gagner la confiance de la population rurale ensanglantée. En 1930, le Parti avoue les mesures excessives de la collectivisation et l'ampleur du mécontentement des paysans<sup>901</sup>. Si les sujets de nombreuses campagnes d'agitation changent tout le temps en lançant de nouveaux slogans conformément à la ligne politique du régime, l'objectif de la campagne propagandiste du moment consiste en engagement massif des femmes au travail collectif, la population paysanne étant surtout visée. Avouant l'importance de la résistance féminine contre la collectivisation, le Parti met l'accent sur la vache dans une campagne politique lancée en 1933. Le 19 février 1933, dans un discours donné lors du Premier Congrès des kolkhoziens-travailleurs de choc (*oudarniks*), Staline promet une vache pour chaque foyer kolkhozien en déclarant : « Nous, les bolcheviks, ferons de notre mieux pour que tous nos kolkhoziens aient une vache<sup>902</sup> ». Cette tirade est reprise dans un placard d'agitation daté de 1934 et qui est diffusé dans le cadre de la nouvelle campagne politique déclarant le droit de chaque paysanne d'avoir une vache dans le foyer (fig.3)<sup>903</sup>. La citation de Staline, en grand format et en rouge, se situe en haut du placard; en bas, il apparaît l'inscription, tout aussi en rouge : « Maintenant, moi aussi, j'aurai une vache ». Cela permet de comprendre l'une

---

<sup>900</sup> *Ibid.*, p. 189. Les révoltes paysannes contre la collectivisation forcée ont été sévèrement supprimées par le régime stalinien.

<sup>901</sup> L'article de Staline « Le vertige du succès » [Golovokruženie ot uspehov], paru dans *Pravda* le 2 mars 1930, marque le début du reculement dans la politique de la collectivisation.

<sup>902</sup> Le discours de Staline paraît dans *Pravda*, n° 53, le 23 février 1933 [*Правда*, № 53, 23 февраля 1933г.]. Il est reproduit dans : STALIN Iosif V., *Sočinenija* [Œuvres] [Сочинения], t. 13, *op.cit.*, p. 236-256.

<sup>903</sup> GEORGIEVA Evgenija O., Plakat « Už my bol'sheviki postaraemsja, čtoby vse kolhozники imeli u nas po korove » (I. Stalin) [Nous, les bolcheviks, ferons de notre mieux pour que tous nos kolkhoziens aient une vache], [Уж мы, большевики, постараемся, чтобы все колхозники имели у нас по корове. (И.Сталин)], 1934, [En-ligne] URL : <[www.davno.ru](http://www.davno.ru)>

des raisons pour laquelle la vache devient un sujet d'actualité aigu et une figure discursive dans la période du tournage et de la sortie de *Pyška*.



Figure 3. « Nous, les bolcheviks, ferons de notre mieux pour que tous nos kolkhoziens aient une vache. » (I. Staline) » (Placard, 1934)

L'intérêt de cette courte séquence tient aussi dans l'organisation spatiale de l'image dans laquelle se crée un rapport d'intimité particulier entre l'héroïne et l'animal. L'image où se côtoient la vache et la femme paysanne est animée par le symbolisme complexe généré par plusieurs voix discursives dont l'une est enracinée dans l'imaginaire national russe en faisant l'association à d'autres scènes et à une autre vache. Comme signe dans la culture nationale russe, la vache remonte au passé très ancien. C'est une figure archétypale, mythique et cosmogonique. On trouve là l'appel à la mythologie folklorique

qui s'appuie sur les croyances païennes de la paysannerie russe. Animal magique, la vache traverse le folklore russe de contes merveilleux<sup>904</sup>. Nombreux sont ceux où la vache figure en tant que l'amie la plus fidèle et la confidente par excellence de la femme paysanne<sup>905</sup>. Le mot *Burënuška*, qui est le sobriquet de la vache dans l'univers des contes, figure depuis longtemps dans l'imaginaire collectif russe en tant que nom commun symbolisant le personnage de vache magique. Dans le schéma morphologique des contes, élaboré par Vladimir Propp, les animaux se trouvent dans la catégorie de donateurs et aussi dans celle d'auxiliaires partiels qui sont capables d'accomplir certaines fonctions<sup>906</sup>. À cette lumière, on peut comprendre que le spectacle filmique transcrit dans son épaisseur une matrice de sens importante, conférée par la voix discursive de la mythologie populaire russe. Si *Pyška* vient à l'étable à cette étape éprouvante de son parcours, c'est que la vache, comme figure du mythe populaire, sert d'une source de soutien, de conseil et de savoir ultime dans la vie féminine russe.

On assiste ici à l'interaction dans laquelle entrent le discours du champ d'idéologie et la voix de la culture populaire. La spécificité de cette rencontre ne peut être comprise que dans le cadre du langage des arts soviétiques de l'époque. Comme le montre Victoria Bonnell, dans les années 1920, vers la fin de la guerre civile, les arts visuels élaborent un nouveau langage dans lequel les éléments mythologiques du folklore fusionnent avec l'idéologie actuelle de la période historique. Cette approche permet d'exprimer une nouvelle expérience, inconnue, de la révolution et de la guerre civile, par les formes reconnaissables et intelligibles. Ainsi, les représentations artistiques de l'ouvrière et de la paysanne se basent sur la mythologie populaire. Détail important, la fusion de la mythologie populaire et de l'idéologie politique rend la propagande visuelle bolchevik unique et efficace<sup>907</sup>. À cette lumière, le spectacle présentant une jeune paysanne trayant

---

<sup>904</sup> DEMIN Valerij, *Tajny russkogo naroda: v poiskah istokov Rusi*, Moskva, Izdatel'stvo Veče, 1997 [Тайны русского народа: В поисках истоков Руси]. Les animaux cosmogoniques sont perçus comme une source inépuisable de forces morales de l'homme, comme le montre Demin; leurs archétypes traversent toute la littérature russe, tant la prose que la poésie. Sur le motif de la vache dans le folklore russe voir surtout p. 67.

<sup>905</sup> *Ibid.*, p. 65-67.

<sup>906</sup> PROPP Vladimir Ja., *Morphologie du conte*, trad. Claude LIGNY, Paris, Éditions du Seuil, « Bibliothèque des sciences humaines », 1970, p. 134.

<sup>907</sup> BONNELL Victoria E., *Iconography of Power: Soviet Political Posters Under Lenin and Stalin*, Berkeley and Los Angeles, CA, University of California Press, « Studies on the history of society and culture », vol. 27, 1999, p. 83.

une vache à l'étable est pourvu d'un fort symbolisme au début des années 1930. L'image confère un sens particulier à son objet et s'oriente vers le spectateur, à travers un ensemble d'associations mentales, non seulement avec le mode de vie paysan mais également avec la mythologie populaire russe<sup>908</sup>. En même temps, l'ordre narratif et discursif du film matérialise, par le langage visuel, l'oppression dont la femme paysanne est objet dans la société bourgeoise, ce qui incite le spectateur à compatir au sort de celle-ci et s'identifier avec elle à un certain degré, surtout au niveau de la classe. À cela s'attache l'initiation du spectateur à prendre une position idéologique en faisant une comparaison entre deux réalités, et cela à plusieurs niveaux à la fois, fiction/réalité, espace/temps, passé/présent. Une réalité, fictive, apparaît sur l'écran, cet 'ailleurs lointain' du monde capitaliste oppressif. L'autre, réelle, est liée à l'état de choses dans le pays socialiste, 'ici et maintenant', ce qui est associé à la réalité vécue par le spectateur : le progrès atteint dans les sphères politique et sociale, la femme soviétique, libérée de l'ordre oppresseur, l'initiation des paysannes aux fermes collectives, le labeur libre au sein de la société socialiste sous le régime stalinien. Se noue ainsi dans les couches profondes de l'image filmique un complexe réseau d'associations qui permet au spectateur soviétique d'y repérer des connexions et des analogies entre ces deux réalités, les événements lointains, racontés par le récit filmique, d'un côté, et la réalité vécue de l'autre.

On peut résumer que le sens de la séquence est plus complexe qu'il ne paraît. On observe ici la fusion de divers éléments discursifs qui paraissent divergents, conflictuels, antagonistes même. Les uns relèvent du discours de la nouvelle conscience collective soviétique promue par la propagande stalinienne, alors que les autres sont enracinés dans la conscience collective russe, liée au passé historique ou se référant au champ de la culture populaire. Bien que cette dernière soit considérée comme dangereuse par le régime, le nouveau langage visuel y fait appel en la fusionnant avec l'idéologie du Parti. Ces voix discursives s'entrelacent dans un chœur unique qui en produit le sens. La fonction de la vache est exemplaire à cet égard. D'un côté, l'actualité du motif de la vache est importante à cette période historique en tant que symbole visuel, employé dans la

---

<sup>908</sup> Il n'est pas certain que l'héroïne en tenue bourgeoise puisse être trop convaincante pour le spectateur paysan. Cette scène semble être orientée plutôt vers le public citadin.

campagne d'agitation menée dans le cadre de l'engagement de la femme paysanne au labeur collectif. L'ancrage de l'image dans les symboles anciens enracinés dans l'imaginaire collectif paysan permet de marier le populaire, le folklore avec le message idéologique prônant l'entrée de la paysanne dans la sphère du travail collectif. Par ce même coup est visé un objectif politique particulier qui prévoit la transformation de la conscience de la paysanne arriérée par le remodelage en kolkhozienne éclairée et consciente. Selon la doctrine du régime stalinien, l'ouvrière et la kolkhozienne incarnent la Nouvelle femme soviétique, celle-ci étant l'une des créations de la mythologie soviétique. De cette façon, la séquence analysée est à plusieurs facettes où sont prescrits par un seul coup la place de la femme dans l'économie du labeur collectif et dans la division de rôles sociaux, le type de labeur assigné à celle-ci et le modèle d'attitude féminine convenable.

L'intérêt de la séquence tient aussi à la (con)fusion de la perspective temporelle. D'une part, on retrouve, dans la mythologie populaire de la vache, la présence du temps mythique, une a-temporalité du passé absolu de contes merveilleux. Mais tout en se référant à l'imaginaire collectif russe en forme de légende nationale, la construction mythique est également liée par les indicateurs temporels et spatiaux au présent du spectateur soviétique.

Pris ensemble, tous ces éléments créent l'image complexe et multi-référentielle. À l'intermédiaire du parcours malheureux et misérable de l'héroïne, paysanne exploitée et aliénée de la terre, cette image renvoie au sort féminin dans un pays bourgeois, la France en occurrence, et cela non seulement en situant la situation féminine dans le passé éloigné, avant la révolution d'Octobre, mais aussi dans la réalité actuelle. Bien plus, en fournissant des indications d'une alternative d'avenir plus ou moins esquissée et anticipée, le sens de l'épisode est construit sur l'idée opposée, celle du vécu heureux des paysans soviétiques. La scène peut donc servir d'illustration de la pluralité du temps, fictif et réel, et de la spatialité de l'adaptation filmique, deux dimensions qui s'avèrent dialogiques dans le sens historique et s'entrelacent en nœud spatio-temporel complexe. Si le motif biblique du Paradis perdu révèle sa présence dans le film de Romm, c'est surtout dans la scène avec la vache qui est exemplaire à cet égard. L'intérêt de l'épisode en



question tient aussi à l'investissement d'autres structures mythiques. C'est ce que nous examinons ici-bas.

### **3. Labeur salubre : purifier la femme déchue. De la matrice archétypique au mythe soviétique**

Comme concept identitaire collectif, le sociogramme de la Nouvelle femme soviétique définit les valeurs morales, le profil idéologique et les critères visuels de la représentation iconique de la femme idéale dans la société soviétique. L'héroïne du film paraît, et de loin, différente de ce modèle féminin sans pour autant être une figure complètement étrangère, exotique, dotée d'une altérité majeure par rapport au spectateur. La production du sens est ici agencée par les stratégies de représentation particulières qui rendent l'héroïne reconnaissable et proche du spectateur en suscitant ses affections. Si la scène avec la vache présente un élément dynamisant dans ce processus, c'est que son dispositif énonciatif s'opère sur certaines thématiques archétypales qui sont intégrées dans les grands mythes collectifs soviétiques. Pour interroger les médiations discursives par lesquelles s'établit le rapport entre le récit filmique et son contexte sociohistorique et politique, il importe aussi de tenir compte des priorités politiques du Parti et des conventions de la représentation de la femme dans les œuvres artistiques en Russie soviétique.

Le début des années 1930, période où *Pyška* est réalisé et sorti dans les salles, voit le lancement de nombreux concepts idéologiques. Tel est celui de *Perekovka*, concept de la politique intérieure du régime stalinien qui devient l'un des idéologèmes dominants de la période en question en passant du discours du parti dans différentes sphères de la société, que ce soit les slogans de la campagne propagandiste, la presse d'actualité, la littérature, le cinéma, etc. *Perekovka* comprend le redressement / le remoulage de la nature humaine par « the redemptive and liberating influence of physical labour<sup>909</sup> », ce qui constitue l'une des lignes politiques importantes pendant des années à venir<sup>910</sup>. Notons ici

---

<sup>909</sup> FIGES Orlando, *Whisperers. Private Live in Stalin's Russia*, New York, Metropolitan Books, 2007, p. 193.

<sup>910</sup> Il convient de noter que dans la vie réelle, le processus qui comprend le remoulage de l'homme par le labeur et la prise de conscience du bâtisseur du socialisme, s'effectue dans le réseau de camps de travaux forcés (*lager'* en russe), où les nouvelles politiques de redressement, de contrôle et de répression de

l'importance du labeur en tant qu'élément crucial de l'idéologie marxiste-léniniste. Dans la perspective de cette idéologie, Pyška est perçue comme une victime de l'exploitation économique dans la société bourgeoise où celle-ci est privée de la possibilité de s'adonner au labeur libre. La scène de la traite se situe sous le signe de l'idéologème *Perekovka*. Le message communiqué dans l'épisode va retentir plus loin dans l'intrigue en contribuant à la production du sens d'autres séquences, surtout celle du dénouement. La prise de conscience de classe par Pyška veut dire qu'on peut réformer, autrement dit remouler, les gens égarés, sans conscience de classe, en communistes conscients et en bâtisseurs du socialisme. C'est ce que l'idéologie soviétique véhicule dans la société par un ample réseau de vecteurs<sup>911</sup>. La mise en œuvre du concept *Perekovka* se situe dans le cadre de mesures introduites par le régime stalinien en vue de purifier la société soviétique des éléments considérés comme la pathologie sociale. Il en résulte la pratique de purgation politique, au niveau individuel et collectif, qui comprend un processus par lequel l'individu passe pour se transformer en l'homme/la femme soviétique en se purifiant de corruption interne. Dans ce mécanisme de transformation, le rôle prépondérant est accordé au labeur collectif, ce qui est propagé à tous les niveaux de la vie sociale et culturelle, sans dire que le système de camps de travaux forcés, Goulag, est destiné à ce but précis. Nous reviendrons sur ce point pour montrer la façon dont le discours du labeur salutaire est lié à celui de la prostitution en Russie soviétique.

En outre, l'idéologème *Perekovka* est porteur d'un sens idéologique adjacent impliquant qu'il se peut que « people might receive forgiveness for their past<sup>912</sup> », et cela surtout grâce au labeur physique collectif. C'est à la lumière de ces postulats idéologiques que s'impose l'issue de la situation dans laquelle se trouve Pyška. Le salut du personnage, femme exploitée dans la société bourgeoise, paysanne égarée, privée de conscience politique, devient ainsi une solution non seulement possible, mais même indispensable. Si Pyška perd ses illusions, c'est que ce processus mental dépasse le cadre de la psychologie personnelle en se déplaçant dans la sphère de l'idéologie. On assiste ici à la prise de

---

l'homme sont mises en place par le régime stalinien dans le cadre de ce que Michel Heller appelle une « lutte de l'État contre l'homme ». Voir : HELLER Michel, *Le monde concentrationnaire et la littérature soviétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974, p. 254.

<sup>911</sup> FIGES Orlando, *Whisperers. Private Live in Stalin's Russia*, op.cit., p. 193.

<sup>912</sup> *Ibid.*, p. 197.

conscience politique, car Pyška se rend compte de son statut social marginal dans l'échelle de la structure de classes.

En outre, un tel dénouement s'inscrit non seulement dans l'esprit de la ligne du parti mais également dans le cadre du concept artistique du réalisme soviétique naissant. Conformément aux exigences de cette méthode, l'œuvre d'art est, entre autres, censée se terminer sur une note positive closant l'intrigue par un dénouement alimenté par le sens optimiste, constructif, enthousiaste. Ce procédé génère, dans la résolution, le vecteur de narration dirigé vers un avenir prometteur situant les événements racontés sous le signe de la dialectique marxiste du progrès historique.

Il y a lieu de noter à ce point que le concept du réalisme socialiste est imposé officiellement au domaine des arts en 1934, peu après le tournage du film, et s'installe dans les arts progressivement au cours de la décennie. Dans les œuvres littéraires de cette période, «[o]ptimism reigned supreme and all endings were happy - except, of course, in capitalist countries<sup>913</sup> ». Ce même scénario se joue dans le cinéma: « The atmosphere which the film of the 1930s created was meant to promote a new mood of social optimism<sup>914</sup> ». Le sujet où un personnage, issu du peuple, est abandonné à son sort malheureux sans issue ni espoir, un tel sujet ne s'inscrit évidemment pas dans la logique imposée à la production artistique par l'idéologie du parti ni dans l'esprit du temps, marqué par l'enthousiasme de grands projets de construction socialiste, ni dans la conscience collective politisée à l'époque concernée.

Si le salut social du héros issu du prolétariat urbain ou rural est indispensable, cela s'inscrit dans l'idéologie de cette période, par laquelle est également dicté le choix de moyens pour accomplir la tâche. La prise de conscience de classe conduit l'héroïne à une révolte consciente contre l'exploitation bourgeoise et, par conséquent, à l'avenir heureux. Pour rendre les événements du dénouement possibles et crédibles, Romm effectue certaines modifications du récit littéraire au niveau de la narration, notamment à celui des rôles actoriels, en introduisant dans l'intrigue un personnage supplémentaire, celui d'un

---

<sup>913</sup> BLAKE Patricia and HAYWARD Max (ed.), *Dissonant Voices in Soviet Literature*, New York, Pantheon Books, 1962, p. XXVI.

<sup>914</sup> BULGAKOVA Oksana, « The Hydra of the Soviet Cinema », in *Red women on the silver screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of the communist era*, ATTWOOD Lynne (ed.), London, Pandora, 1993, p. 157.

simple soldat prussien. Bien que son rôle soit petit, la brève apparition du soldat est très significative pour l'intrigue en permettant d'amorcer toute une chaîne d'événements, tant explicites faisant partie de la diérèse, qu'implicites, sous-entendus, suggérés. On aura l'occasion de s'attarder sur ce point plus longuement.

On peut déceler dans la scène avec la vache un élément commun avec l'épisode respectif dans la nouvelle où il n'y a que quelques lignes évoquant la cérémonie de baptême à laquelle assiste Boule de suif. Comme nous l'avons déjà observé, la scène filmique laisse elle aussi un goût nostalgique du passé en brochant sur le thème mythique de la nostalgie éternelle du retour au paradis perdu. On peut aussi se demander si l'allusion au salut symbolique qui retentit dans l'épisode filmique renvoie à l'idée du salut de l'homme (dans notre cas, celui de la femme) par le labeur. Une telle interprétation paraît valable si on lit l'image filmique par le prisme de la doctrine idéologique de *Perekovka* qui implique que les gens peuvent être pardonnés pour leur passé, comme on l'a évoqué plus haut. L'influence salutaire du labeur permet de remouler des gens égarés, sans conscience de classe, en sujets conscients et, ensuite, en prolétaires convaincus<sup>915</sup>. L'interaction de ces multiples strates du sens ouvre à Boule de suif, prolétaire rurale, une voie vers l'avenir.

L'analyse comparée du moment nostalgique relaté dans les épisodes littéraire et filmique démontre le fonctionnement latent des formes archaïques dans les strates profondes de l'image. Le motif mythique de l'éternel retour dont la matrice est présente dans la nouvelle est assimilé dans le film par le folklore russe dont la voix s'ajoute au chœur discursif produisant la signification de l'image filmique. La vocation sociale de la thématique ancienne se manifeste à travers son rôle dans la production nouvelle du sens des images artistiques qui subissent le codage idéologique. La structure mythique sert ainsi de langage artistique pour le renforcement et la propagation des mythes collectifs propres à la société soviétique. La composante archétypale de l'image renforce l'aspect lié à l'origine paysanne de l'héroïne en engendrant des associations propres à la culture russe et en communiquant le sens qui est déterminé par le contexte historique de la production du film. Cette signification implique un ensemble de traits du profil stéréotypé

---

<sup>915</sup> FIGES Orlando, *Whisperers. Private Live in Stalin's Russia*, op.cit., p. 193.

de la femme paysanne, celui qui comprend l'infériorité du prolétariat rural par rapport à la classe ouvrière, la conscience politique absente, autrement dit l'arriération mentale et politique, et l'allusion implicite à la nécessité de l'union avec le prolétariat urbain.

La signification de la scène est formée par l'interaction, dans les strates profondes de l'image filmique, de multiples points de vue, de voix sociales, de rappels de textes antérieurs, y compris celui du texte source. On observe ici la production du sens issue de l'« orientation dialogique » du mot-image artistique, phénomène décrit par Bakhtine et dont on a parlé antérieurement. Mettant en rapport deux personnages dont une paysanne et une vache blanche, la scénographie présente ce que Robin appelle « une concrétion socio-discursive, devenue concrétion socio-textuelle<sup>916</sup> ». Un rôle particulier est confié à la vache dont le paradigme traverse la fiction russe et soviétique. C'est un de ces figurants de l'imaginaire artistique qui appartient au groupe des images thématiques définis par Robin « image-catalyses<sup>917</sup> ». Le motif de la vache fonctionne dans l'univers du film comme un préconstruit culturel qui possède une valeur spatio-temporelle. La composante archétypale du sens comprend deux vecteurs. D'abord, la vache relève de la galaxie des figures cosmogoniques, totémiques, qui remonte aux temps anciens et s'enracine dans l'imaginaire national russe. Mais c'est aussi un personnage qui relève de l'univers de contes populaires merveilleux en tant que confidente par excellence de la femme paysanne. En reprenant la pensée bakhtinienne sur l'intertextualité, Carcaud-Macaire et Clerc notent que « le texte entretient un "dialogue" avec ceux qui l'ont précédé ou ceux qui coexistent avec lui à une époque donnée<sup>918</sup> ». Sur le plan historique général, la vache est traditionnellement l'un des animaux les plus importants dans l'économie du foyer paysan russe. En Union Soviétique dans les années 1930, elle s'impose comme une figure d'actualité du présent immédiat de la population rurale russe.

La séquence avec la vache peut ainsi servir d'illustration du fonctionnement du mécanisme d'adaptation. Les événements fictifs issus de l'époque et du pays lointains qu'est une France de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont transposés dans le spectacle filmique par des formes narratives différentes qui se rendent intelligibles à travers l'ensemble de divers

---

<sup>916</sup> ROBIN Régine, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, op.cit., p. 156.

<sup>917</sup> *Ibid.*

<sup>918</sup> CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit., p.30.

référents de valeur chronotopique, propre au contexte historique, culture et social du film<sup>919</sup>.

C'est cette multiplicité de voix sociales, autrement dit l'hétéroglossie sociale, ou le plurilinguisme social (*social'noe raznorečie*)<sup>920</sup>, qui donne la vie à l'objet de l'image. C'est aussi par le biais de cette hétéroglossie que la séquence s'adresse aux spectateurs soviétique, et surtout au public rural, des années 1930 et implique la compréhension active (*aktivnoe ponimanie*)<sup>921</sup> de celui-ci. Ainsi, on observe dans deux fragments analysés diverses formes de la dialogisation intérieure du mot-icône filmique. Orientées vers leur objet d'énonciation, les formes présentées dans l'image cinématographique entrent dans l'interaction intense et tendue avec d'autres images, mots et points de vue. Mais l'image est aussi orientée vers l'extérieur, vers la réponse de l'interlocuteur, dans notre cas vers le public soviétique des années 1930, public majoritairement ouvrier et paysan. La dialogisation interne pénètre toute la structure de l'image filmique, y compris l'organisation géométrique du visuel comme forme compositionnelle de l'expression iconique.

L'analyse de ces deux fragments du film fait déjà apparaître la complexité de l'image de l'héroïne. Aussi révélatrice qu'elle soit sur le plan de l'idéologie dominante de la classe ouvrière, idéologie propre au contexte historique des années 1930, l'image est loin d'être univoque. Le dialogue social qui vient alimenter la représentation de la prostituée-paysanne n'est pas complètement lisse ni obéissant au discours autoritaire. En revanche, on révèle une certaine tension dans les formes de représentation du personnage proposée par le film. Nous aurons l'opportunité de revenir sur ce point.

---

<sup>919</sup> La scène peut aussi servir d'exemple d'une de nombreuses fonctions de l'image filmique : suggérer une chose à la place de l'autre, projetée à l'écran. Le processus cognitif de la compréhension du spectacle cinématographique se produit à travers le rapport entre la réalité fictive montrée à l'écran, la perception de l'image par le spectateur et la réalité immédiate de celui-ci.

<sup>920</sup> BAKHTIN Mikhaïl Mikhaïlovič, *Teorija romana* [Théorie du roman], t.3, in *Sobranie sočinenij* [Œuvres], *op.cit.*, p. 32.

<sup>921</sup> *Ibid.*, p. 33-38.

### Chapitre III

#### De la femme victime à la Nouvelle femme soviétique : au croisement de l'entre-deux

La possibilité du salut hypothétique et une perspective d'avenir pour Pyška se font anticiper par l'intermédiaire de l'inventaire discursif à l'œuvre. Or, la scène qu'on vient d'analyser s'inscrit dans toute la logique de l'ordre visuel du film par lequel l'héroïne est située dès le début de l'intrigue sous le signe de personnage positif. Avant d'illustrer ce point dans les prochains paragraphes, il faut replonger dans le contexte historique de l'époque.

Pour revenir à l'idéologème *Perekovka*, soulignons que l'idée du remoulage de la conscience de l'homme au moyen du travail fait partie intégrante du concept-clé idéologique et culturel 'Nouvel homme soviétique' / 'Nouvelle femme soviétique', qui est décrit comme sociogramme par Robin<sup>922</sup>. La construction identitaire collective du Nouvel homme/Nouvelle femme soviétique relève de la mythologie stalinienne affirmant la possibilité de la création du nouveau, que ce soit un nouvel homme, une nouvelle nature à partir des ressources naturelles existantes ou bien un nouveau monde, à partir du vieux. D'où l'idée de la transformation de l'individu en nouvel être soviétique passant par le processus de reformage, de remoulage qui comprend la purification interne en se libérant de traits de corruption<sup>923</sup>. À son tour, « Nouvel homme soviétique » / « Nouvelle femme soviétique » relève de la doctrine idéologique de 'Soviéticité' (*Sovietness*), qui comprend une nouvelle identité soviétique. L'idée ne surgit pas sur le vide; ces racines se situent, comme le suggère Emma Widdis<sup>924</sup>, dans les deux premières décennies de l'existence du pays soviétique. Cette période mouvementée voit des changements dramatiques au cours du passage du pays de la révolution de 1917 au socialisme révolutionnaire de la guerre

---

<sup>922</sup> Chez Régine Robin : « Homme nouveau ». ROBIN Régine, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, op.cit., p. 219.

<sup>923</sup> Pour plus d'informations sur le concept du nouvel homme voir : FITZPATRICK Sheila, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, Oxford, Oxford University Press, 1999, surtout p.75-79; LIVERS Keith A., *Constructing the Stalinist Body. Fictional Representations of Corporeality in the Stalinist 1930s*, New York, Lexington Books, 2004, p. 9-10.

<sup>924</sup> WIDDIS Emma, *Visions of a New Land. Soviet film from the Revolution to the Second World War*, New Have & London, Yale University Press, 2003. Le titre abrégé sera employé ailleurs dans le texte: *Visions of a New Land*.

civile, ce qui est suivi par la période de la Nouvelle Politique Économique (NEP) et par le lancement des plans quinquennaux dans l'économie. Les plans de cinq ans (plans quinquennaux) sont introduits à partir de la fin des années 1920, période qui voit le début du processus de centralisation du pouvoir dans les mains d'un seul maître, le « Grand Père des peuples », Staline, et celui de formation du nouveau régime. Cela marque l'avènement de l'ère du stalinisme et de l'économie centralisée, planifiée et contrôlée. C'est au cours des années 1930 que se définissent les traits de la nouvelle identité soviétique.

Comme image, le sociogramme de la Nouvelle femme soviétique dessine une femme robuste comme modèle esthétique, mais en possession d'une certaine féminité et de beauté, laborieuse, courageuse et fidèle aux valeurs socialistes, dont les convictions morales sont construites sur les valeurs idéologiques et culturelles dominantes. Il est intéressant de noter que les conventions graphiques de la représentation de la femme soviétique dans le cinéma de cette période reprennent, comme l'observe Ekaterina N. Shapinskaya, les traits de la femme paysanne idéale, celle dont le portrait est peint au XIX<sup>e</sup> siècle par le poète russe Nikolaj Nekrasov : « Nekrasov's ideal woman-labourer in the field and at home, caretaker for her children and husband, capable of carrying out all sorts of work and of heroic deeds in a time of need – is even able (and bravely) to enter a burning house and stop a horse at full speed<sup>925</sup> ». Cela permet de comprendre pourquoi certains traits physiques et qualités morales de Pyška, personnage de la prostituée originaire d'une France du XIX<sup>e</sup> siècle, créature donc étrangère à la morale soviétique, reprennent ceux des héroïnes soviétiques positives de cette période. Cela incite le spectateur soviétique des années 1930 à s'identifier avec l'héroïne, malgré les toilettes bourgeoises du siècle passé et la figure visiblement trop fardée. Pour ce dernier point, notons que si dans les années 1930, la beauté des héroïnes filmiques, bien maquillées, revient à l'écran, l'emploi excessif du fard est perçu en Russie soviétique comme résidu des mœurs petites-bourgeoises, autrement dit étranger aux valeurs morales de la nouvelle femme soviétique.

---

<sup>925</sup> SHAPINSKAYA Ekaterina N., « Social Construction of Gender Roles in Soviet Film », in *Gender in Film and the Media, East-West Dialogues*, OLEKSY Elżbieta H., OSTROWSKA Elżbieta and STEVENSON Michael (ed.), Frankfurt am Main, Peter Lang, 2000, p. 150.



Il importe également de tenir compte de la situation de dépendance étroite dans laquelle se trouvent les arts soviétiques par rapport à la situation politique intérieure et à l'idéologie du régime, ce qui définit les modalités de l'idéal de la beauté féminine. Ce qui saute d'emblée aux yeux, c'est le portrait physique de Pyška dont la singularité est définie entre autres par le fait que le film est réalisé au début de la décennie. Il en résulte la fusion dans l'apparence et le comportement de l'héroïne des traits propres aux personnages de deux périodes historiques, la fin des années 1920 et le début des années 1930. Comme l'observe Oksana Boulgakova, le cinéma de la fin des années 1920 projette sur l'écran les personnages simples représentant les masses populaires, personnages qui ne se piquent pas de beauté ni de réputation d'amants galants et passionnés : « The women were not beautiful; nor were the men traditional lovers<sup>926</sup> ». Le héros de cette période poursuit le parcours de transformation vers la lumière de conscience politique, « the path of enlightenment, from a dark, repressed worker to a politically-conscious revolutionary and fighter<sup>927</sup> ». Les figures féminines subissent une transformation semblable en passant du statut passif de victime mélancolique, humble et souffrante, au stade de révolte : « The heroines of the 1920s turned from being victims of the regime and of circumstances, deprived of basic civil rights, to an awareness of their position and protest against it<sup>928</sup>. » Représentant victimes de violence, souvent battues, les personnages des femmes souffrantes sont cadrés au niveau de la terre ou du plancher. Le mouvement de la caméra sert, à cette époque, à exprimer l'élévation de la conscience des héroïnes positives passant du statut de victime au stade de colère et de révolte : « The camera moved with them; from its position looking down on them from above, underlining their oppression, it began looking upwards from below, as if they were monuments<sup>929</sup>. » Même si leur intrigue est située dans le passé, l'aspect moderne de ces films tient au fait qu'ils servent de moyen d'éducation de la population dans la phase historique de la fin des années 1920,

---

<sup>926</sup> BULGAKOVA Oksana, « The Hydra of the Soviet Cinema », in *Red women on the silver screen: Soviet women and cinema from the beginning to the end of the communist era*, ATTWOOD Lynne (ed.), op.cit., p. 153.

<sup>927</sup> *Ibid.*

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 154. Comme si à l'antipode de la beauté féminine classique de 'queens', les héroïnes positives des années 1920 sont 'anti-stars', laides, à cheveux ébouriffés, à l'air mal nourries : « For these anti-stars were able to display such open passion, such anger and rage, that this raised them from their humbled positions. » (*Ibid.*, p. 152).

lorsque les autorités « were concerned with the process of the re-education of the masses, and this did not end when the Bolsheviks came to power, it was only just beginning. That is why the "growth and liberation of consciousness" was so vital, and formed the link between the cinema and real life<sup>930</sup> ». Cela explique pourquoi les héroïnes du cinéma de cette époque ne pouvaient pas être de simples victimes passives, souffrantes de mésaventures banales, de jalousie ou de forces du mal, leur devoir étant beaucoup plus grand, faire la révolution. Ces remarques permettent de faire une observation suivante : Au niveau des motifs thématiques, *Pyška* de Romm partage avec les produits filmiques des années 1920 l'éducation des masses comme l'une des priorités politiques du Parti. Au niveau du personnage principal, c'est l'origine humble de l'héroïne et son parcours comme chemin d'illumination, passant du statut de victime à la prise de conscience de classe.

La qualité hybride du personnage de *Pyška* tient au mélange des traits qui sont associés aux héroïnes du grand écran de deux décennies. Le début des années 1930 est une période de transition de l'idéal 'anti-star' à la nouvelle beauté idéale du cinéma soviétique. Bien que l'image de la nouvelle femme idéale se modifie au cours des années 1930, certains traits des héroïnes filmiques de la décennie précédente y demeurent : « The plebian type of the 1920 was blended with, and ennobled by the smooth beauty of the old "queen of the screen"<sup>931</sup> ». C'est cette image hétérogène qui définit l'idéal de la féminité cinématographique de la décennie. La différence entre deux types des héroïnes tient au fait que le parcours des celle des années 1930 commence, comme l'observe Bulgakova, au point où se termine celui de l'héroïne de la décennie précédente. Si dans les années 1920, le héros surgit de la marge de la société, des masses déclassées, « to be raised up to the level of class consciousness », celui des années 1930 évolue d'un niveau social à un autre, plus élevé : du statut de victime qui vient juste d'arriver à la prise de conscience de classe vers la haute position sociale, jusqu'à devenir travailleuse de choc ou à être chargée d'un poste de directrice d'entreprise. Les héroïnes positives de cette décennie ne viennent pas des bas-fonds plébéiens ; en revanche, elles représentent une nouvelle génération du prolétariat, classe qui est bien consciente de la justesse de sa mission et de

---

<sup>930</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>931</sup> *Ibid.*, p. 156.

sa puissance de construire une nouvelle société. En ce qui concerne l'idéal de la beauté féminine des années 1930, « [s]he was both a real woman and an abstract idea - the "beauty of simplicity", the "beauty of ordinary folk"<sup>932</sup> ». Ce modèle est mis en image non seulement dans le cinéma, mais dans les arts plastiques, sculpture, peinture, placards.

L'image stéréotypée de la féminité filmique de cette période peint « a fully-formed heroine with a mature appearance », « strong, with broad bones, prominent features », « dimpled-cheeks and a contagious smile<sup>933</sup> », aspects qu'on retrouve, curieusement, dans le portrait de l'héroïne de Romm. C'est surtout dans la dernière scène du film que l'apparence de Pyška promet un potentiel de transformation vers l'esthétique de la beauté soviétique idéale, décrite par Boulgakova. Notons ici l'accent fait sur la géométrie de l'image qui se fait à travers le positionnement de l'héroïne dans l'œil de la caméra :

She was no primordial woman, but a fully-formed heroine with clear convictions, a developed character, with a mature appearance, a carefully moulded figure. The camera was with her on the same level, no higher no lower. This was no bourgeois beauty of 'the alcove', but a worker. She was strong, with broad bones, prominent features and a sporty figure. Her hair was blonde, her teeth white; she had dimpled-cheeks and a contagious smile. She was a healthy beauty. The young peasant woman of Russian folklore<sup>934</sup>.

Ces critères à l'appui, observons le portrait de notre héroïne. On remarque tout de suite que celle-ci est loin d'être conforme à tous les canons de l'idéal de beauté qui fait partie du portrait de la Nouvelle femme soviétique. Or l'apparence de Pyška en manifeste pourtant certains traits, tant moraux que physiques. Tels sont la convivialité, la sincérité, le regard ouvert et surtout le sourire, franc, cordial, contagieux, ce qui met en lumière la composition de grimaces, tantôt hautaines, tantôt hypocritement polies, arborées par les

---

<sup>932</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>933</sup> *Ibid.*

<sup>934</sup> *Ibid.* L'avancée du régime totalitaire entraîne le renforcement de l'aspect mythologique des créations filmiques dont l'ordre narratif approche de plus en plus de celui de conte de fée. Ainsi, la période entre le milieu des années 1930 et le début des années 1940 voit apparaître sur l'écran soviétique un véritable univers mythique habité par des personnages irréels, idéalisés, mais dont l'esthétique est codée conformément aux structures de valeurs socialistes. Voir : SHAPINSKAYA Ekaterina N., « Social Construction of Gender Roles in Soviet Film », in *Gender in Film and the Media, East-West Dialogues*, OLEKSY Elzbieta H., OSTROWSKA Elzbieta and STEVENSON Michael (ed.), *op.cit.*, p. 151. Cet univers d'utopie féérique trouve la meilleure expression dans la comédie musicale, genre cinématographique soviétique bien à part dont les créations jouissent en Union Soviétique une popularité incomparable. Voir sur ce point : TAYLOR Richard, « La Comédie musicale stalinienne : quelques propositions », in *Le Cinéma « stalinien » : questions d'histoire*, Université de Toulouse, LAURENT Natacha (éd.), Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 83-94.

bourgeois, surtout par les dames honnêtes. Soit la forte corpulence par laquelle Pyška se distingue clairement de l'élégance des dames bourgeoises. L'apparence de ces dernières est clairement étrangère par rapport à la simplicité du type corporel du modèle féminin soviétique dont la constitution physique est forte et robuste. On révèle ici, socialement codés, de nouveaux paramètres évaluatifs du corps. En proposant la présentation spécifique du physique des personnages, le film opère le déplacement du sens en éliminant la connotation négative de l'embonpoint de Pyška, ce qui va de pair avec le sobriquet de celle-ci. On constate ici le travail de réaccentuation dans le traitement de l'image de l'héroïne et la différence entre celle-ci et son prototype littéraire.

C'est surtout dans la dernière scène que la caméra donne à voir une transformation radicale de Pyška. Le processus de changement est très bien représenté dans l'organisation spatiale de l'image filmique : la caméra est positionnée au même niveau que l'héroïne; celle-ci fait face aux bourgeois, tête haute, regard droit et grave, posture sans traces de frivolité. Les éléments visuels dans cette image sont chargés de sens particulier au niveau discursif : Pyška ne pleure plus, l'expression du visage et la posture sont celles d'une femme mûre, consciente d'elle-même et de ses actions. Cette image succède à la celle de femme-enfant, statut dans lequel l'héroïne commence son itinéraire, et à celle de femme-victime dans les cadres précédents de cette même scène. Et, détail très important, les rondeurs de Pyška sont, cette fois-ci, dissimulées sous son manteau boutonné jusqu'au cou. En contraste avec des toilettes coquettes, très décolletées et provocatrices, portées par celle-ci jusqu'à cette scène, l'habit en style sobre apparaît ici comme une sorte de cuirasse par laquelle le corps de l'héroïne se soustrait au regard d'autrui et est privé de son *sex-appeal*. Par tous ses aspects, l'apparence de Pyška contraste avec son image de jadis. On n'y retrouve plus la même personne, femme du peuple, dotée de cette féminité séduisante et juvénile à la fois, et dont la nature émotionnelle et spontanée s'exprimait dans l'attitude et le langage corporel, la gesticulation désordonnée, la mimique vive, la moue capricieuse, tantôt aguicheuse tantôt agacée, les réactions véhémentes. Le changement dramatique au niveau du personnage va de pair avec les événements narratifs dont un rebondissement surprenant vient ébranler le déroulement. Tous les détails visuels de l'iconographie tiennent ensemble en générant le sens de la métamorphose cardinale de l'héroïne et celui du renversement des rapports

dans la communauté de la diligence. En particulier, le traitement de l'espace est exploité dans la présentation du paysage pour doubler le message produit par d'autres éléments du spectacle. On assiste ici à un virage abrupt de la course de la voiture et à l'accélération du mouvement; nous reviendrons à ce point plus loin.

Nous venons de voir, dans l'image de Pyška, l'effet induit par la topographie visuelle, tant au niveau de la mise en scène qu'à celui du corps. Cela y confère une certaine stabilité, la gravité et la statique. Cette représentation est conforme à la nouvelle tendance dans la perception et la présentation de l'espace dans les arts soviétiques et est donc de l'ordre. Comme l'observe Widdis, le nouvel ordre visuel des espaces commence à s'installer dans l'imaginaire soviétique à la fin des années 1920 et au début des années 1930 suite à la centralisation du pouvoir, au durcissement du régime et à la mise en place du système de contrôle rigide dans toutes les sphères de la société<sup>935</sup>.

Les étapes de transformation de l'héroïne s'articulent en termes corporels. La préoccupation par le corps s'exprime dans le film à travers la dichotomie corps ouvert-corps fermé, déchaussement-habillement. Le manque de morale, la promiscuité et le désordre sexuel, cet ensemble est exprimé par le biais des détails du corps féminin sexualisé et incontrôlé. La scène du dénouement du film se situe sous l'angle de la désexualisation et du renoncement de l'aspect grivois, érotique, indécent. Le point tournant qui marque le processus de désexualisation du corps féminin sexualisé se produit dans la séquence où la jeune femme réagit de façon violente au geste égrillard de Cornudet en lui flanquant des gifles pour s'enrager ensuite contre tous les passagers de la diligence en les couvrant d'invectives. L'esprit belliqueux de Pyška étant loin de se limiter par la fureur et par le lancement des insultes, on se doute que la Boule de suif soviétique est désormais capable d'aller plus loin. Amorcé dans des scènes précédentes, ce geste définitif est anticipé. Le plan par lequel Pyška et le soldat allemand sont cadrés ensemble en est la meilleure expression. Cette alliance homme-femme est privée de caractéristiques érotiques, tout désir en paraît exclu. Le message est véhiculé - détail

---

<sup>935</sup> Au cours des années 1920, le cinéma soviétique, surtout celui d'avant-garde, représente l'expérience de voir « as dynamic and corporeal : movement through space ». La vision dynamique commence à se modifier dès la fin de la décennie et au cours des premières années de la décennie suivante suite aux changements politiques et idéologiques dans le pays : « In parallel with this consolidation of the controlling gaze, the train in 1930s cinema lost the dangerous dynamism that it had been granted in films of the 1920s. » Voir : WIDDIS Emma, *Visions of a New Land*, op.cit., p. 136-137.

important - par la spatialité du corps Pyška : celle-ci apparaît vêtue en manteau de style sobre couvrant complètement le corps. Il surgit ainsi une association mentale avec les événements précédents de l'intrigue, surtout avec les scènes où les nudités de la jeune femme, enjolivées de dentelles de sa robe bourgeoise, s'exposent au regard des personnages, de la caméra et du spectateur. Tous les éléments spatiaux de l'image du pair Pyška-soldat tiennent ensemble en contribuant à la composition du sens narratif.

Par contre, pour saisir la signification de l'iconographie par laquelle la transformation de l'héroïne est exprimée, il faut aussi tenir compte du fait qu'au début des années 1930, l'un des critères de la beauté féminine filmique réside dans l'aspect asexué. La féminité érotisée, la fragilité et la beauté sensuelle sont perçues comme des éléments étrangers aux valeurs socialistes et à la conscience du Nouvel homme/de la Nouvelle femme soviétique, et, en tant que tels, ces traits sont situés sous le signe de mœurs corrompues et de dégradation morale du monde bourgeois, univers étranger par rapport à l'espace culturel du pays soviétique. Ainsi, dans la beauté féminine socialiste, « la poitrine ne doit être qu'à peine évoquée, en revanche la taille, la puissance des jambes, la largeur des épaules sont soulignées<sup>936</sup> ». La beauté féminine étant séparée de l'érotisme et du *sex appeal*, les principes de cette nouvelle beauté sont liés à la santé physique (qui est aussi l'expression de la santé morale) et au monde du travail, surtout au labeur physique. Comme l'observe Shapinskaya, « the notion of pleasure, aesthetic as well as sexual, was removed from the world of the everyday, placed into the future-to-come, and substituted by the joys of productive labor<sup>937</sup> ». L'importance du contrôle social comme mesure disciplinaire visant la sexualité sera mise en relief dans l'article « Sexual Life », publié dans la première édition de la *Great Soviet Encyclopedia*, datée de 1940. Ainsi, l'objectif de l'éducation sexuelle y est défini comme « rational transmission of sex drive into the sphere of labor and cultural interests<sup>938</sup> ». En tant que partie importante du « langage » corporel, non-verbal, les détails vestimentaires jugés coquets ou provocateurs sont proscrits dans la

---

<sup>936</sup> BOULGAKOVA OKSANA, « Les Beautés et le pouvoir », in *Le Cinéma « stalinien » : questions d'histoire*, LAURENT Natacha (éd.), *op.cit.*, p. 101.

<sup>937</sup> SHAPINSKAYA Ekaterina N., « Social Construction of Gender Roles in Soviet Film », in *Gender in Film and the Media, East-West Dialogues*, OLEKSY Elżbieta H., OSTROWSKA Elżbieta and STEVENSON Michael (ed.), *op.cit.*, p. 151. Voir aussi : BOULGAKOVA Oksana, « Les Beautés et le pouvoir », in *Le Cinéma « stalinien » : questions d'histoire*, LAURENT Natacha (éd.), *op.cit.*, p. 102-103.

<sup>938</sup> Cité dans : KON Igor S., « Russia (*Rossiyskaya Federatsiya*) », in *The International Encyclopedia of sexuality*, vol. II, FRANCOEUR Robert T. (ed.), *op.cit.*, p. 1055.

toilette féminine. Dans cette catégorie se trouvent les vêtements trop moulants ou trop ouverts, les robes en soie, la coupe élégante et fine, les dentelles, le beau dessin de tissu, les couleurs criardes<sup>939</sup>, qui sont vus tous comme moyen de la coquetterie féminine et, pour cette raison, jugés indécents et vulgaires, donc étrangers à la morale soviétique. Comme le stipule, en 1924, Aaron Zalkind, grand psychologue et sexologue soviétique de l'époque, « [t]he elements of flirtation, courtship, and coquetry should not be introduced into love relationships<sup>940</sup> ». La vision de la beauté que donne cette image est idéologiquement codée, ce dont témoigne la réflexion de Zalkind: « Parmi les principaux stimulants, ce ne sont pas les traits d'une quelconque "beauté" ou féminité socialement improductive qui doivent triompher. [...] La fragilité de la femme ne lui sert de rien : politiquement et économiquement, c'est-à-dire physiologiquement, la prolétaire doit se rapprocher et se rapproche effectivement de l'homme [...]. Ces principes définissent une vision de classe de la beauté et de la santé<sup>941</sup> ».

Loin d'être une invention de l'imaginaire soviétique des années 1930, l'ordre visuel du corps et la façon dont les questions relatives à sexualité sont traitées dans le cinéma soviétique remontent au passé et relèvent de la spécificité de la culture russe en matière de la présentation du corps, de la nudité et de la sexualité. Igor Kon met en relief trois facteurs importants qui sont à considérer pour comprendre l'éros russe<sup>942</sup>. C'est tout d'abord le clivage entre la haute culture officielle et la basse culture du peuple qui était beaucoup plus grand en Russie qu'en Occident, d'autant plus que la culture officielle était sanctifiée par l'Église orthodoxe, antisexuelle par essence. C'est aussi le fait que le développement des formes civilisées de la vie sociale quotidienne sociale était en Russie associé avec le pouvoir d'état plutôt qu'avec la société civile. La pensée intellectuelle du criticisme littéraire de la gauche démocratique révolutionnaire a elle aussi joué son rôle

---

<sup>939</sup> Les stars du cinéma soviétique n'apparaissent en tenue élégante que très rarement, par exemple en incarnant des personnages d'étrangères, et seulement à la fin du film; les parties du corps, les bras et la gorge, restent pourtant couverts. Voir sur ce point : BOULGAKOVA Oksana, « Les Beautés et le pouvoir », in *Le Cinéma « stalinien » : questions d'histoire*, LAURENT Natacha (éd.), *op.cit.*, p. 102-103.

<sup>940</sup> Cité dans : KON Igor S., « Russia (*Rossiyskaya Federatsiya*) », in *The International Encyclopedia of sexuality*, t. II, FRANCOEUR Robert T. (ed.), *op.cit.*, p. 1055.

<sup>941</sup> ZALKIND Aaron, *Polovoj vopros v usloviyah sovestkoj obščestvennosti* [La Question du sexe dans la société soviétique], cité dans : BOULGAKOVA Oksana, « Les Beautés et le pouvoir », in *Le Cinéma « stalinien » : questions d'histoire*, LAURENT Natacha (éd.), *op.cit.*, p. 101.

<sup>942</sup> KON Igor S., « Russia (*Rossiyskaya Federatsiya*) », in *The International Encyclopedia of sexuality*, t. II, FRANCOEUR Robert T. (ed.), *op.cit.*, p. 1053-54.

dans le façonnage des attitudes en matière du corps et des fonctions corporelles, y compris la sexualité. En se distançant des littéraires aristocrates du début du siècle dont la prose et poésie exprimaient leurs expériences sexuelles et l'érotisme, la génération des intellectuels russes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle « turn into a global moral and aesthetic rejection and denunciation of sexuality and hedonisme as something vulgar, dangerous and unworthy. Only broad social objectives, such as liberation of the poor and oppressed, were morally justified<sup>943</sup> ». Les attitudes antisexuelles ne seront pas oubliées ni abandonnées au siècle suivant; elles vont devenir « an integral part of a definite ideological trend in Russian culture<sup>944</sup> ». Comme le résume Kon, « [t]he Communist image of sexuality was always negative<sup>945</sup> ». Cela permet de comprendre les racines profondes des attitudes négatives et de l'imaginaire artistique en Russie stalinienne en matière des fonctions corporelles et de la sexualité.

À la lumière de ces éclaircissements, le développement des rapports entre Pyška et ses adversaires, dès le début au dénouement, peut se lire à travers l'interconnexion corps/regard. Dans les scènes où l'héroïne est assujettie par le regard des passagers et du militaire prussien, on observe l'association entre les nudités, le corps érotisé, la sexualité, d'un côté, et l'exploitation, l'oppression, le monde bourgeois de l'autre. L'élaboration du complot monté par ses compatriotes va de pair avec l'exposition des rondeurs de Pyška au regard des voyageurs. Au niveau symbolique, au fur et à mesure que son corps s'ouvre aux regards, l'héroïne devient plus vulnérable; c'est ce qui fait d'elle une proie facile et est censé l'amener à la destruction. À l'auberge de Tôtes, face au militaire prussien, elle prend une pose vulgaire de fille, le regard provocant, pour riposter au regard assujettissant. Dans la dernière scène par contre, le manteau boutonné sert à faire disparaître la féminité traditionnelle et tous les attributs de la sexualité féminine.

La signification de la poétique spatiale dans l'iconographie filmique peut être aussi interprétée par le biais du discours de la mythologie stalinienne du corps social. Il s'agit de l'utopie de l'unité du corps social et de la collectivité unie, que ce soit l'homme soviétique ou le pays soviétique, en s'opposant ainsi à l'individualisme occidental et à la

---

<sup>943</sup> *Ibid.*, p. 1054.

<sup>944</sup> *Ibid.*

<sup>945</sup> *Ibid.*, p. 1057.



fragmentation de la société bourgeoise. Le mythe stalinien de l'ensemble indivisible et uniforme est propagé à tous les niveaux de la société et dans toutes les formes de la vie sociale. À une échelle plus grande, celle de la totalité de la société et du pays, cela donne naissance à la vision de l'Union soviétique en tant que grande famille unie des peuples, « as a kind of extended patriarchal family [which] is further evidenced by the broad application of kinship terms to define the country in relationship to itself and to the outside world<sup>946</sup> ». Dans cette perspective, l'exposition des nudités de Pyška peut être interprétée comme fragmentation du corps qui, dans ce cas, perd l'intégrité, l'unité, la cohérence. D'où le contraste entre ces prises de vue et la dernière scène où l'ordre visuel du corps désésexualisé symbolise le processus inverse, celui de reprise et de réintégration de l'entité corporelle.

Ainsi, l'organisation spatiale de l'image filmique est construite de façon pour rendre lisible la puissance du regard oppresseur, celui des bourgeois (sujet du regard) et la vulnérabilité de la femme opprimée (objet regardé). Or, en dotant le sujet et l'objet de regard du sens explicitement idéologique, l'image s'avère chargée de deux dimensions, idéologique et culturelle à la fois, ce qui agit sur la conscience du spectateur soviétique de l'époque. Le corps de Pyška est observé, tâtonné par le regard des voyageurs, d'une partie à l'autre, ou, si l'on veut dire en termes spatiaux, fragmenté en pièces, ce qui fait de celle-ci un sujet vulnérable par excellence. Non seulement elle souffre de la morale basse des bourgeois (ce qu'illustrent les regards lascifs et les gestes indécents des passagers adressés à celle-ci), mais elle tombe aussi victime de l'oppression bourgeoise, ce dont les événements ne tarderont pas à prouver. En tant que femme publique, Pyška subit l'hypocrisie, l'infamie, la méchanceté, le mensonge, les insultes, la trahison et l'exploitation, étant victime de toutes ces tares sociales qui traduisent l'ordre oppresseur, les mœurs dégradées et l'immoralité de la société bourgeoise. L'héroïne de Romm peut servir d'un excellent exemple pour la réflexion de Lénine qui considère la prostituée comme *victime double* qui subit l'exploitation de l'ordre économique et l'hypocrisie morale de la société bourgeoise. Notons que Lénine rejette la notion de morale abstraite, car toute morale est, selon lui, liée aux intérêts de classe.

---

<sup>946</sup> LIVERS Keith A., *Constructing the Stalinist Body. Fictional Representations of Corporeality in the Stalinist 1930s*, New York, Lexington Books, 2004, p.6.

S'inscrit dans la personnalité de l'héroïne une autre nuance de sens importante, celle liée à la morale soviétique basée sur les valeurs collectives. La scène où Pyška partage le contenu de son panier à provisions est exemplaire à cet égard. Pour comprendre la signification profonde de l'épisode, il nous faut nous référer au contexte politique et culturel de la période en question. Notons que cette décennie voit s'estomper les frontières entre l'espace public et l'espace privé et disparaître l'espace privé au profit d'une nouvelle subjectivité, subjectivité collective. Il en résulte un autre mode de vie et une autre forme de rapports sociaux qu'est la collectivité. Les activités quotidiennes du peuple soviétique se voient largement immergées dans la vie collective, alors que l'individualisme est condamné et méprisé comme un trait petit-bourgeois. Ces changements relèvent du processus complexe qui comprend un ensemble de politiques simultanées. Notons surtout le mythe stalinien de l'unité, de l'ensemble indivisible et uniforme du corps social, mythe qui est véhiculé à tous les niveaux de la société et est introduit dans l'idéologie, la politique et dans toutes les formes de socialisation du peuple soviétique, que ce soit les membres de famille, les habitants de bâtiment, la communauté de voisinage de quartier, le personnel d'entreprise, l'équipe de sportifs ou bien une classe d'élèves<sup>947</sup>. S'effectue, à ce même temps, l'intervention de l'état dans la vie privée des gens par l'intermédiaire du rapprochement entre l'état, l'idéologie et l'espace privé. Le régime introduit tout un système de mesures pour créer l'impression « of an unprecedented rapprochement between individual and state<sup>948</sup> », ce qui entraîne l'instauration du contrôle et du dictat de la part de l'état sur la population pour mieux surveiller, contrôler et redresser le corps privé du matériel humain. Le mode de vie collectif facilite la mise en œuvre du réseau de contrôle qui devient quotidien et quasi perpétuel et, par conséquent, plus efficace.

L'esprit de collectivisme est formé, cultivé et propagé par l'intermédiaire de différentes formes de la vie sociale, que ce soit multiples activités collectives à divers buts, les parades de sportifs, les démonstrations et les festivités aux jours de fête, l'habitation

---

<sup>947</sup> Malgré l'introduction massive de l'esprit du collectivisme dans la société, le collectivisme de l'époque stalinienne se diffère du collectivisme enthousiaste des masses dans les premières années après la révolution. Voir sur ce point : LIVERS Keith, *Constructing the Stalinist Body. Fictional Representations of Corporeality in the Stalinist 1930s*, op.cit., p. 6.

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 8.

collective, la création de crèches collectives, la pratique répandue de réunions collectives, la participation à de nombreux comités et conseils qui se créent partout, dans chaque entreprise, chaque institution et chaque organisme.

Partager tout ce qu'on a avec les autres, être ouvert, sans rien cacher, est considérés comme traits importants de l'identité soviétique et caractéristiques pour la société socialiste dont les membres sont égaux. D'où la perception du collectif en tant que cercle familial dont les membres sont soudés et unis en seul organisme, en une totalité, et où les rapports sont amicaux, accueillants, chaleureux, francs, ouverts. À une échelle plus large, cela explique aussi l'apparition de la vision de l'Union soviétique stalinienne comme une famille étendue, patriarcale, comme l'observe Keith Livers<sup>949</sup>. Soulignant l'importance du champ du corporel dans le discours officiel à l'époque stalinienne, Livers note que le phénomène du collectivisme soviétique comprend « unprecedented fusion of private bodies and state ideology<sup>950</sup> ». Sur le plan de la mythologie culturelle, il en résulte « a carefully cultivated sense of social unity enacted in almost corporeal terms of physical closeness and warmth<sup>951</sup> ». Notons dans cette image du collectivisme les dimensions sociale et spatiale dont l'interaction est mise au service du sens idéologique.

Voici ce que dit une femme soviétique, l'une de nombreux témoins de l'époque stalinienne interviewés par Orlando Figes pour son ouvrage, *The Whisperers*, à propos de l'esprit de collectivisme dans ces années : « Everything was held in common. There was no secrets. We were all equal, we were all the same. [...] I was used to sharing anything I had<sup>952</sup> ». Une autre observation nous vient de Widdis qui montre la transformation de la vision de l'espace à travers le symbolisme du voyage. Le wagon de train devient dans l'imaginaire filmique des années 1930 un espace stable et chaleureux de la communauté soviétique, soudée en un collectif familial, espace « in which Soviet citizens met and

---

<sup>949</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>950</sup> *Ibid.* Dans les premières années après la révolution, le collectivisme des masses enthousiastes est spontané, alors qu'il est imposé et cultivé à l'époque stalinienne, « situation in which (collectivist) ideology intrudes in the most private places of human psychophysiology ». *Ibid.*, p. 8. D'où le revers de la médaille quand les pratiques collectives permettent de mettre sous le regard public la vie privée des gens, les habitudes, le style vestimentaire, le comportement au domicile; tout est scruté, évalué et jugé par l'œil public attentif et vigilant. Et condamné, si besoin, par l'opinion publique.

<sup>951</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>952</sup> FIGES Orlando, *Whisperers. Private Life in Stalin's Russia*, *op.cit.*, p. 186.

conversed (and all too frequently sang!) as they traveled across the country<sup>953</sup> ». Conformément à cet imaginaire, l'espace du wagon de train est présenté par le cinéma des années 1930 « as an idyllic site of traditional values of community<sup>954</sup> ». Les valeurs collectives étant ancrées dans la conscience et dans la vie quotidienne de quelques générations de Soviétiques, nombreux sont ceux qui retiennent dans leur mémoire des scènes au bord d'un train de grandes lignes où les contacts amicaux se nouent vite entre les passagers du compartiment surtout lors des repas collectifs lorsqu'on partage des provisions apportées par les voyageurs à bord du train.

Le recours aux données historiques permet de comprendre la façon dont la scène de repas partagée dans la diligence est perçue par le spectateur soviétique des années 1930. Le geste franc et généreux de Pyška incite le spectateur soviétique à s'identifier avec celle-ci et à la reconnaître en tant que l'une des siens ou presque. En revanche, l'individualisme des passagers contraste, aux yeux du spectateur soviétique, avec la personnalité de l'héroïne. Bien qu'ils soient d'abord choqués de la proposition ignoble du militaire prussien, le premier élan des voyageurs s'éteint vite. Inspirés par leurs propres intérêts, chacun ayant le sien, les voyageurs complotent pour sacrifier la prostituée au profit de leurs avantages égoïstes. Le collectivisme étant une valeur fondamentale de la société soviétique, l'individualisme bourgeois fait s'indigner, bien évidemment, le spectateur soviétique, qui, élevé sur les valeurs de la vie collective, est censé penser « in terms of "we" rather than in terms of "I" <sup>955</sup> ». Ceci dit, l'affrontement entre Pyška et ses compagnons de voyage reçoit la couleur idéologique en mettant en opposition « the collective way of thinking », illustré par le comportement généreux de Pyška, et « the egoistic impulses of individual people », incarné par l'individualisme et l'égoïsme des bourgeois<sup>956</sup>. Le fait que ceux-ci ne partagent pas leurs provisions avec la jeune femme affamée renforce le sens de la scène du dernier repas. Concrétisée par plusieurs moyens de l'image filmique, la personnalité ouverte, franche, généreuse de l'héroïne se lit et se comprend à travers le modèle de comportement socialement admis, car ce type de

---

<sup>953</sup> WIDDIS Emma, *Visions of a New Land*, op.cit., p. 137.

<sup>954</sup> *Ibid*, p. 138.

<sup>955</sup> FIGES Orlando, *Whisperers. Private Live in Stalin's Russia*, op.cit., p. 186.

<sup>956</sup> FIGES Orlando, *Natasha's Dance : a cultural history of Russia*, op.cit., p. 445.

conduite se situe dans le champ des valeurs morales de *Soviéticité*, identité soviétique<sup>957</sup>. Et ce n'est qu'un seul aspect parmi tant d'autres qui permettent au spectateur soviétique de situer Pyška de son côté de la barricade.

Mais effectivement, comment ne pas éprouver de la sympathie et des sentiments de compassion envers l'héroïne dont la personnalité manifeste des traits si proches du spectateur soviétique, celui-ci étant élevé par les valeurs telles que « love of work, modesty, obedience and conformity<sup>958</sup> » ? Malgré son origine, Pyška, femme simple, prolétaire révoltante, ne peut évidemment pas, à cause de son métier, répondre au niveau élevé de normes esthétiques par lesquelles est conditionnée l'image-modèle de l'héroïne soviétique positive et qui sont dictées par le concept du réalisme socialiste naissant. Les canons de la beauté féminine idéale de l'écran soviétique comprennent tout un ensemble d'éléments ostentatoires parmi lesquels sont les cheveux blonds et la corpulence forte, robuste et sportive. Les traits extérieurs de Pyška ne sont pas tout à fait conformes à ce modèle : les rondeurs un peu trop généreuses et surtout la sensualité et l'érotisme provocateurs qui se dégagent de la nudité de certaines parties du corps de l'héroïne, exposées au regard des autres. C'est aussi la noirceur des cheveux et des yeux. Pour ce qui est de ce dernier point, on doit tenir compte du fait que suite aux conventions esthétiques de cette période, les personnages féminins positifs sont incarnés dans les films presque exclusivement par des actrices blondes aux yeux bleus. Loin d'être choisis par hasard, ces critères de beauté physique définissent à l'époque l'idéal de la Nouvelle femme soviétique dont le portrait est conçu conformément aux traits traditionnels de la femme russe et « s'appuie sur les représentations paysannes de la beauté "saine" de type slave, quelque chose comme la "Vénus russe" de Boris Koustodiev (1926), mais transformée en une puissante baigneuse d'Alexandre Deïneka<sup>959</sup> ». Notons aussi qu'une fois établie, la tendance de la beauté blonde restera en vigueur dans le cinéma soviétique

---

<sup>957</sup> Cela n'empêche certainement pas le spectateur de remarquer le sourire obséquieux, le regard et les gestes serviles de Pyška à l'endroit de ses compagnons de voyage, personnes importantes haut placées, en recherchant les bonnes grâces de ces derniers, ce qui trahit la myopie politique de celle-ci.

<sup>958</sup> FIGES Orlanco, *Whisperers. Private Live in Stalin's Russia*, *op.cit.*, p. 186.

<sup>959</sup> BOULGAKOVA Oksana, « Les Beautés et le pouvoir », in *Le Cinéma « stalinien » : questions d'histoire*, LAURENT Natacha (éd.), *op.cit.*, p. 101.

au cours de quelques décennies à venir, ce qui déterminera aussi le choix d'actrices envisagées pour des rôles de premier plan<sup>960</sup>.

Il est intéressant de noter que certains aspects du portrait physique de Pyška constituent un point commun avec celui de l'héroïne de Maupassant, Boule de suif, dans la mesure où le sens de l'image se compose par la dichotomie - blond-noir comme couleur de cheveux, bleu-noir comme couleur des yeux. Les détails de l'apparence de deux héroïnes, littéraire et filmique, se situent en rapport antithétique avec la beauté féminine idéale, qu'il s'agisse de la femme mondaine à l'époque de Maupassant ou de la beauté soviétique la fin des années 1920 – le début des années 1930. Or, si l'écart est définitif dans la nouvelle, une chance sera tout de même accordée à l'héroïne soviétique à se transformer, moralement et physiquement<sup>961</sup>.

De cette façon, par l'intermédiaire de l'ensemble de divers éléments visuels, le sens du personnage se construit sur le contraste entre deux vidéographies de la beauté féminine, celle présentée dans l'image filmique et l'autre imaginaire. La première est pourvue de la féminité sexualisée et exploitée par la morale bourgeoise corrompue et par l'ordre économique capitaliste, alors que l'autre, imaginaire, comprend l'idéal physique de la femme soviétique dont la beauté est asexuée et qui participe comme égale à l'homme à la construction de la société soviétique par le labeur collectif. Se lit ici l'allusion explicite à l'association entre la sexualité, la prostitution et la société bourgeoise. Par conséquent, le spectateur est incité à comparer les avantages de la vie féminine dans la société soviétique égalitaire avec celle dans la société bourgeoise.

---

<sup>960</sup> Dans les années 1930, telles sont, entre autres, Ljubov' Orlova, devenue '*prima donna* du cinéma soviétique', et Marina Ladynina, qui incarnent dans le cinéma la femme idéale des années 1930, *femina sovietica*.

<sup>961</sup> L'exemple le plus parlant est la transformation que subit l'héroïne du film *Cirque* (1936, Grigorij Alexandrov). Marion Dixon, actrice de cirque américaine, aux cheveux et yeux noirs, se trouve à Moscou en tournée. Son apparence physique se métamorphose à la fin du film, lorsque Marion, pourchassée aux États-Unis à cause de son bébé noir et maltraitée par son entrepreneur diabolique raciste, trouve finalement refuge en Union Soviétique qui devient sa nouvelle patrie. Au dénouement de l'intrigue, l'héroïne apparaît dans toute sa beauté, aux cheveux d'or éclatant et aux yeux clairs. Ce changement transcrit la logique de la transformation complète de l'être humain où la transmutation corporelle suit l'autre, idéologique. Ainsi, la stratégie narrative introduit dans le récit filmique le discours de l'un des concepts idéologiques et sociaux staliniens envisageant le rapport direct entre le corporel et le moral de l'homme.

## **Chapitre IV**

### **La topographie de l'image comme 'site' d'idéologie**

Dans ce chapitre, nous nous interrogeons sur le traitement de l'espace dans le film. Compte tenu de la focalisation du cinéma muet sur les formes matérielles, visibles, le film de Romm laisse entrevoir un cas intéressant de transposition de l'architecture spatiale, investie de valeur symbolique, dont nous avons étudié le fonctionnement dans la nouvelle de Maupassant. Nous nous limitons ici à deux séquences dont la première se déroule au moment où le complot monté par les voyageurs contre Pyška parvient à son apogée. Dans la deuxième, le soldat prussien offre une tranche de pain à la fille affamée, tout en larmes. Si les séquences sont dignes d'intérêt et de méditation, c'est qu'elles confèrent une couche de sens importante à la signification du parcours de l'héroïne et à celle du dénouement du récit.

#### **1. Le cercle : marquage idéologique de la géométrie métaphorique**

Dans la première séquence, on assiste à l'assaut final que les voyageurs lancent contre la fille patriotique inébranlable. L'intérêt de cet épisode tient dans l'agencement de la mise en scène dont la topographie est porteuse de la valeur discursive. Il convient de rappeler que, dans la nouvelle de Maupassant, l'observation omnisciente et la rhétorique habile s'insèrent dans un dispositif circulaire de mesures de contrôle dont les bourgeois servent pour réussir dans l'attaque contre Boule de suif. À cause de l'emploi du vocabulaire relevant du champ de la guerre, l'affaire se lit sous le signe de l'action militaire contre la fille, « citadelle vivante », ce qui renvoie à l'encerclement de la ville par l'armée ennemie, image décrite antérieurement dans l'incipit. La figure métaphorique du cercle s'attache au discours décadent fin-de-siècle. Il est intéressant d'analyser comment le film soviétique transfère cette géométrie marquée par le codage historique et culturel.

Dans le film, Pyška est prise au centre de la foule enragée; elle disparaît de la vue, comme si elle se fait serrer et engloutir par le conglomérat vivant, ce qui est une particularité notable de l'iconographie sur le plan de la configuration circulaire. Avec une

telle géométrie métaphorique qu'on retrouve également dans le texte support, le rapprochement entre deux images est identifiable. La question qui se pose dès lors est la suivante : Quelle est la signification de ce spectacle 'circulaire' ? Quelles voix discursives s'investissent dans le nouveau récit en conférant à la diégèse de la scénographie sa spécificité ? Répondre à ces questions implique de s'interroger sur les facteurs hors-textes qui s'investissent dans le récit.

Comme la précisait Romm, son idée générale consistait à présenter les adversaires de l'héroïne non pas comme des personnalités distinctes mais plutôt comme une masse de bourgeois, une entité hostile, un corps aux têtes, bouches et yeux multiples, par lesquels un être solitaire et différent d'eux est opprimé et persécuté<sup>962</sup>. Dans la perspective sociocritique, les formes textuelles, produites par la « vision » de l'artiste, sont codées culturellement, car le « créateur [est] immergé dans un matériau social qu'il réinscrit donc à son insu dans le roman qu'il écrit ou le film qu'il réalise<sup>963</sup> ». Sous cet angle, la signification des formes visuelles présentant le cercle hostile des bourgeois entourant Pyška déborde l'intention énoncée par le cinéaste. En revanche, l'image est pourvue plus de significations symboliques parmi lesquelles nous décelons celle relative à une conception idéologique soviétique et une autre, originaire du folklore russe.

Tout d'abord, en Russie soviétique, la représentation de la bourgeoisie comme entité constituée de nombreux couches et groupes de la société bourgeoise est d'ordre collectif, c'est un lieu commun. Comme l'a dit Romm lui-même, le portrait uni, et, en plus, négatif, de la bourgeoisie comme une créature à plusieurs têtes était facile à réaliser, car c'était une image bien établie dans la société<sup>964</sup>. L'émergence de la vision stéréotypée de la bourgeoisie comme identité cumulative englobant diverses couches sociales remonte aux écrits théoriques de Lénine qui parle de la complicité, dans la société capitaliste, entre la grande bourgeoisie industrielle et commerciale, la bourgeoisie moyenne urbaine, les intellectuels bourgeois, les couches de représentants de professions libérales, la presse

---

<sup>962</sup> On voit la réalisation de cette idée dans la séquence présentant les voyageurs pendant le repas dans la diligence. La succession des plans cadrant les passagers et la technique de découpage en sont exemplaires. ROMM Mikhaïl, « O sebe, o ljudjah, o fil'mah » [O себе, о людях, о фильмах], in *Izbrannye proizvedeniia* [Œuvres sélectionnées, en 3 vol.] [Избранные произведения, в 3 томах], Moskva, Iskusstvo, 1980-1982, p. 125-147.

<sup>963</sup> CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit., p. 210.

<sup>964</sup> ROMM Mikhaïl, « O sebe, o ljudjah, o fil'mah », in *Izbrannye proizvedeniia*, t. 2, op.cit., p.147.



bourgeoise, le clergé, les partis démocrates bourgeois, les anarchistes, etc., bref tous ceux qui participent à l'exploitation et à l'oppression du prolétariat, que ce soit directement ou indirectement. Pour ce qui est de la question de la guerre dans le monde capitaliste, Lénine explicite, dans son article « Le socialisme et la guerre » publié en août 1915, la façon dont cette alliance collective fonctionne dans les pays capitalistes et en Russie pour soutenir le chauvinisme et la politique belliciste du militarisme impérialiste<sup>965</sup>. Or, au début des années 1930, la problématique de la guerre est perçue de façon différente, ce qui est lié à la position de la Russie soviétique sur la scène internationale et à l'introduction de nouveaux concepts idéologiques. C'est à ce temps que se modifie le concept de la révolution prolétaire permanente à l'échelle mondiale, concept dont Vladimir Lénine et Léon Trotski étaient des défenseurs. Suite à l'échec des mouvements révolutionnaires en Europe, la révolution internationale s'avère un projet historique long à réaliser. C'est alors que le concept est remplacé sous le régime stalinien par un autre, celui de « Socialisme dans un seul pays<sup>966</sup> », idéologème qui implique le statut solitaire du pays soviétique dans l'entourage hostile des puissances capitalistes. Les processus d'ordre politique touchent inévitablement la sphère sociale et culturelle. Ainsi, l'installation du pouvoir totalitaire et le durcissement du régime s'accompagnent par la mise en place du stable, de la statique, de la circulaire dans la perception collective et dans l'ordre artistique de la spatialité. Cela va de pair avec l'introduction du registre de la verticalité, de la grandeur et du monumentalisme dans plusieurs sphères de la vie socioculturelle. Ces deux figures spatiales, circulaire et verticale, coexistent dans un ensemble métaphorique organique dans le discours soviétique et sont repérables dans l'iconographie du cinéma et des arts plastiques de la période en question.

Le versant solitaire de l'état soviétique, pris dans le cercle métaphorique de l'entourage hostile des pays capitalistes, s'articule tant sur le plan géographique que politique. Cette métaphore du cercle, originaire des années 1930, se superpose à une

---

<sup>965</sup> LENIN Vladimir I., « Socializm i vojna (Otnošenje RSDRP k vojne) » [Le socialisme et la guerre], in *Polnoe sobranie sočinenij* [Œuvres complètes], t. 26, ijul' 1914 – avgust 1915, Moskva, Izdatel'stvo političeskoj literatury, 1969, izdanie pjatoe, Institut marksizma-leninizma pri CK KPSS, s. 307-50.

<sup>966</sup> Apparue d'abord sous forme de slogan lancé par Staline en 1924, développée ensuite par Nikolaj Bouharin pour être finalement adoptée par le XIV<sup>e</sup> congrès du Parti communiste de l'Union Soviétique, l'idée devient un concept politique servant de base théorique pour le processus de la stalinisation du pouvoir.

autre, celle datée des premières années après la révolution d'Octobre. Cette période violente d'après-Octobre est marquée par la guerre sur tous les fronts et dont la durée de six ans comprend trois guerres : d'abord, la Première guerre mondiale qui est suivie, en 1918, par l'intervention impérialiste dans une jeune Russie soviétique; en même temps éclate la guerre civile, acharnée et sanglante, que les bolchéviques doivent mener contre les forces de la contre-révolution intérieure. Le pays en sort exsangue, l'économie ruinée et repoussée plusieurs décennies en arrière, la population ravagée, meurtrie, divisée et désorientée. L'alliance militaro-politique des pays capitalistes hostiles s'alourdit par le blocus économique imposé à la Russie soviétique par lequel celle-ci se trouve isolée de l'économie mondiale. Sous le nom "Entente", la coalition unit des pays alliés par l'accord depuis la Première Guerre mondiale. Mais, après la révolution, ceux-ci s'allient contre la Russie soviétique en appuyant les forces contre-révolutionnaires internes qui mènent un combat armé implacable. De là naît la métaphore de l'encerclement qui est générée par le positionnement géographique et la situation politique de la Russie soviétique qui se trouve entourée et serrée par le cercle des pays capitalistes, antisoviétiques. Avec la France en tête de la coalition, « les gouvernements des pays de l'Entente se mirent d'accord avec la proposition du Président français Clemenceau de créer autour de l'État soviétique un cordon sanitaire<sup>967</sup> ». Étant donnée l'isolation du pays socialiste sur la scène internationale, la situation politique reste toujours très tendue dans les années 1930, ce qui se fait sentir dans la vie socioculturelle : « The fear of war was ever present in the Soviet Union throughout 1930s<sup>968</sup> ». Ceci dit, l'image de la Russie, prise en tenaille de l'impérialisme mondial, est historiquement conditionnée et fortement renforcée par la propagande idéologique. On retrouve cette métaphore dans la production artistique soviétique, dans les slogans et les placards propagandistes de cette période. Cela donne naissance à diverses notions auxquelles s'attache la figure d'encerclement, telles « tenailles de l'Entente », « cercle de l'Entente », qui restent en usage dans le discours public soviétique longtemps après les années 1930.

---

<sup>967</sup> JILINE Pavel, *La politique de blocs militaires de l'impérialisme*, Moscou, 1980, cité dans : PARIS Henri, *Stratégie soviétique et chute du Pacte de Varsovie: la clé de l'avenir*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 109.

<sup>968</sup> FITZPATRICK Sheila, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, op.cit., p.71.

Ce bref recours aux données historiques et culturelles permet d'élucider l'ancrage historique de la séquence en question. Le cercle dans lequel Pyška se trouve enfermée fonctionne comme une configuration métaphorique pourvue des significations multiples. De sorte que la domination de l'être faible par les plus forts se lit, par le prisme idéologique, comme image du peuple opprimé, pris en tenaille de la société bourgeoise. La figure de l'héroïne serrée et engloutie par la masse vivante des corps enragés réanime aussi une autre association, celle liée à la mythologie populaire russe. Le cercle menaçant aux têtes multiples renvoie au Zmej Gorynyč (Змей Горыныч), serpent volant, muni de nombreuses têtes, un personnage légendaire des contes populaires russes. Comme l'observe Robin, dans la fiction soviétique s'appuyant « sur le "romantisme révolutionnaire", les dragons [peuvent] prendre le visage des "*blancs*" pendant la guerre civile, des *koulaks* pendant la collectivisation, des *saboteurs* pendant la période de l'industrialisation <sup>969</sup> ». Dans le film de Romm, le dragon se concrétise sous l'apparence des classes d'exploiteurs de la société bourgeoise en tant que symbole cumulatif des ennemis du pays soviétique : l'entourage capitaliste hostile; le capitalisme oppresseur du prolétariat mondial et aussi les éléments de la société bourgeoise de jadis qui sont encore présents dans la société d'après la NEP. C'est ainsi que les symboles mythiques s'intègrent au discours idéologique. Dans les premières années après la Révolution, on se sert de la notion « hydre » dans le discours politique : hydre du capitalisme, hydre de l'impérialisme, hydre de la contre-révolution, hydre de l'Entente, ce qui se retrouve largement dans la production graphique de cette période. Une autre occurrence de l'image allégorique de l'encerclement se trouve dans l'épisode final où deux démunis, prostituée et simple soldat, s'opposent ensemble à la coalition des bourgeois adversaires, dans l'espace clos de la diligence cette fois-ci.

Le spectacle de l'encerclement est aussi intéressant sur le plan du traitement de la thématique de la religion. Dans la séquence de l'attaque des bourgeois contre Pyška, la vieille religieuse prononce les arguments les plus forts à propos de la bienfaisance de la prostitution patriotique. Ayant cédé au poids du raisonnement justificatif, Pyška n'a pourtant pas l'air très convaincue, elle hésite en montant lentement l'escalier. Les deux

---

<sup>969</sup> ROBIN Régine, *Le Réalisme socialiste : esthétique impossible*, op.cit., p. 100.

religieuses la suivent en lui coupant la retraite. La géométrie métaphorique de l'escalier est ainsi formée par deux extrémités qui sont chargées de fonction de points stratégiques de la bataille : le pôle bas du rez-de-chaussée est occupé par les bourgeois, la chambre de l'officier est en haut, les religieuses faisant blocus au centre.

Le rôle décisif des religieuses dans le complot constitue un point commun, partagé par la nouvelle et le film. Ils diffèrent pourtant dans la diégèse des actions et dans le contenu de sens au niveau de la structure profonde du texte. Cet écart est révélateur de temporalités historico-sociales différentes. Dans la nouvelle de Maupassant, les couples thématiques femme et religiosité, prostitution et religion, se trouvent liés l'un à l'autre dans le discours de la femme et celui de la prostitution, ce qui prend la signification, comme nous l'avons montré, dans le contexte sociohistorique et culturel de la France fin-de-siècle. En ce qui concerne le film soviétique, l'ordre artistique de présentation du rapport femme-religion est marqué par l'idéologie. Il importe de tenir compte du fait que la religion est vue par les bolcheviks comme une forme d'oppression des masses laborieuses et le clergé comme une force puissante et hostile à la cause de la libération du peuple opprimé. Toute église est alors considérée en tant qu'élément constitutif du système économique, social et culturel de la société bourgeoise. Or, la religion catholique, liée au capitalisme occidental, est traitée dans le discours public, dans les médias et les arts soviétiques de façon particulièrement dépréciative. Il est utile de consulter les réflexions théoriques de Lénine sur la question de la religion pour comprendre la posture des bolcheviks et la politique de l'État envers ce sujet épineux. Dans son article « Socializm i religia » (« Socialisme et religion »), daté de 1905, Lénine reprend la notion de Marx définissant la religion comme « opium du peuple<sup>970</sup> ». Pour Lénine, la religion a des racines économiques et présente une forme d'oppression dans la société bourgeoise. Le « brouillard religieux » sert de moyen de bercer les masses opprimées de faux espoirs, de les tenir dans l'ignorance et en leur faisant accepter la domination et l'exploitation du système capitaliste. Lénine accentue le rôle d'avant-garde du prolétariat urbain dans le combat contre la religion et l'obscurantisme religieux. « Opium du peuple », cette notion

---

<sup>970</sup> LENIN Vladimir I., « Socializm i religia » [Socialisme et religion], in *Polnoe sobranie sočinenij* [Œuvres complètes], t. 12, oktjabr' 1905- april' 1906, *op.cit.*, s.142-47; MARX et ENGELS, *Sur la religion*, Paris, Sociales, 1968, p.42.

deviendra la pierre angulaire de la conception marxiste-léniniste sur le sujet de la religion, quoique la liberté de conscience soit proclamée au début de la Révolution d'Octobre. Plus tard, dans son discours prononcé lors du premier congrès panrusse des ouvrières, en novembre 1918, Lénine souligne le rôle néfaste de la religion dans le pays socialiste en matière de l'oppression des femmes, surtout dans les régions rurales où l'influence de prêtres demeure importante<sup>971</sup>. Ainsi, dans la présentation du rapport femme-paysanne-religion, le film actualise les postulats de la doctrine marxiste-léniniste.

La scène de l'escalier est intéressante en tant que point culminant de crise tant au niveau narratif qu'à celui de la psychologie. Cet effet est induit entre autres par divers paramètres de l'organisation de l'espace et par la disposition des acteurs du spectacle. Retournons brièvement au texte de Maupassant pour apprécier la façon dont ce moment est traité dans la nouvelle et dans le récit filmique et pour voir l'écart entre eux. Dans la nouvelle, la tension monte tout au long de l'élaboration par les bourgeois de la stratégie d'assaut. Le conflit qui se produit dans l'âme l'héroïne et dans la communauté de la diligence se dévoile implicitement, à travers plusieurs indicateurs précédents : « Boule de suif ne disait rien »; « Boule de suif ne répondit rien »; « Boule de suif ne répondit pas et rejoignit la société ». À en juger d'après le travail textuel et le développement événementiel, il s'agit du processus psychique de prise de conscience, figure examinée par Bayard dans le psychisme de la fiction de Maupassant<sup>972</sup>. Le moment décisif de la montée de l'héroïne à l'escalier n'est évoqué dans le texte que par une seule phrase laconique: « Aussitôt rentrée, elle monta chez elle et ne reparut plus » (I, 115). Et la panique des bourgeois arrive au paroxysme : « L'inquiétude était extrême. Qu'allait-elle faire? Si elle résistait, quel embarras! » (I, 115). Le paragraphe illustre divers rôles qu'assume le chronotope de l'escalier dans la narration : nœud spatio-temporel, climax de développement événementiel et le plus haut degré d'intensité psychologique. Dans la transposition de l'épisode du complot, Romm en change l'agencement narratif en mettant l'accent sur le comportement des comploteurs. L'intervention des saintes sœurs est ici

---

<sup>971</sup> LENIN Vladimir I., « Reč' na pervom vserossijskom s'ezde rabotnic 19 nojabrja 1918g. » [Discours d'ouverture au I<sup>er</sup> Congrès panrusse des ouvrières 19 novembre 1918], in *Polnoe sobranie sočinenij* [Œuvres complètes], t. 37, ijul'1918- mart 1919 [t. 37, juillet 1918-mars 1919], *op.cit.*, s.185-87.

<sup>972</sup> BAYARD Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, chap. VIII, « Intérieures II : la prise de conscience », *op.cit.*, p.105-123. Comme le précise Bayard, chez Maupassant, « "Prise de conscience" [...] indique bien que le sujet est dans un mouvement contradictoire de connaissance et de sujétion ». (p.105).

particulièrement parlante. Tous les détails de la scénographie sont porteurs de sens, que ce soit l'architecture de l'escalier, le positionnement et la posture des personnages. Au point ultime de sa montée, l'héroïne s'arrête au dernier palier avant de prendre la décision définitive. C'est là, devant la porte de la chambre du commandant prussien que celle-ci, qui était, jusqu'à ce moment, cordiale, généreuse, sympathique, ouverte, naïve, spontanée et puérile, se transforme d'un coup en prenant une posture vulgaire, une vraie posture de fille. Nous tenons aussi à souligner l'aspect visuel de la narration filmique présentant ce point culminant. Si les personnages comploteurs sont laissés, dans la nouvelle, en suspense (« Qu'allait-elle faire? »), le lecteur l'est aussi en lisant les lignes brèves et sobres. Le spectateur n'a, quant à lui, rien à propos de quoi à se poser des questions, tout lui est donné à voir. En transposant la narration littéraire, le film en renforce considérablement l'effet dramatique, mais l'effet de suspense et d'incertitude relevant de l'indétermination générale du texte de Maupassant disparaît.

Du point de vue de la psychologie du personnage, la scène sur l'escalier met en image le processus de l'acceptation par Pyška d'une idée conflictuelle, originellement rejetée, car cette idée n'appartient pas à son système de valeurs et à sa compréhension du patriotisme. L'autre intérêt de cette scène tient notamment dans le cadrage de l'escalier à colimaçon. On trouve ici l'illustration nette de la production du sens dans l'image filmique : se trouvent impliqués les éléments narratifs, les détails architecturaux de l'escalier et la technique du tournage : la ligne spirale, les larges courbes et les extrémités bloquées (bourgeois en bas, chambre du Prussien en haut, religieuses au milieu), l'angle de prises de vues. C'est ainsi que la scène réactualise les significations du cercle d'oppression de la scène précédente. En effet, la structure hélicoïdale, ornée de têtes multiples, ressemble clairement aux courbes du serpent monstrueux, Zmej Gorynych folklorique, l'hydre de l'impérialisme de l'allégorie révolutionnaire.

La signification générale de la séquence se construit, comme on vient de le montrer, sur l'interaction de symboles et de représentations qui rendent le récit filmique historiquement, culturellement et idéologiquement ancré. C'est ainsi que l'épisode se rend

intelligible auprès le spectateur soviétique des années 1930 en permettant la participation de celui-ci au jeu identificatoire<sup>973</sup>.

## 2. L'iconographie du couple : solidarité et égalité (?)

La deuxième séquence à analyser qui est aussi celle de dénouement du film se déroule dans la diligence, pendant le repas. La scène finale est d'une portée narrative décisive chez Romm comme elle l'est chez Maupassant. Il y a sans doute l'équivalence entre deux créateurs, si différents soient-ils, à propos de l'intérêt pour la psychologie des personnages. Dans le film, la focalisation de l'attention sur l'état d'âme du protagoniste se rend sensible surtout par le cadrage rapproché et l'échelle variée de plans successifs; la perspective mobile donne à voir et à sentir les émotions. Le gros plan retenant le visage de l'héroïne, mouillé de larmes, donne la profondeur du portrait psychologique en permettant de sentir les émotions de l'héroïne et de lui compatir. Cette lisibilité immédiate du sens, dans le jeu de l'actrice, dans les gestes, la posture, le visage ruisselant de larmes, éloigne le film de la nouvelle où l'état psychologique se rend perceptible par les commentaires d'ordre sensoriel et par le discours indirect libre suggérant les pensées du personnage. Ce qui est intéressant ici c'est qu'au lieu d'arriver à ce point culminant en état brisé, anéantie, et de subir la mort morale, Pyška, elle, passe par un tout autre type de transformation qui se situe sous le signe du sens positif et prometteur.

La portée de l'initiative du soldat tient à sa signification discursive qui dépasse le geste de soutien pour aider à tromper la faim et celui de consolation pour faire remonter le moral. Le statut particulier de ce personnage tient tout d'abord à ce qu'il partage avec Pyška, femme du peuple, l'origine paysanne, ce qui est indiqué explicitement dans le scénario du film. Les racines paysannes du soldat se laissent facilement deviner lors de sa brève histoire d'amour avec la servante de l'auberge lorsque celui-ci apparaît fort habile dans les tâches quotidiennes de la vie campagnarde. En tant que représentants du peuple,

---

<sup>973</sup> L'identification spectatorielle joue un rôle important dans l'exercice de cinéma. Le cinéma étant une pratique sociale, il faut bien que le spectateur s'identifie durant la séance de projection du film, car sans le jeu identificatoire « il n'y aurait pas de vie sociale », comme le souligne Christian Metz. Voir : METZ Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, « Esthétique », 1977, p. 66-68.

Pyška et le soldat se font poser en opposition à la masse bourgeoise hostile, composée de tous les autres passagers de la diligence, aristocrates, bourgeois, religieuses et démocrate bourgeois. C'est ici que réside le facteur crucial grâce auquel la dernière scène vire dans un sens différent par rapport à sa source littéraire.

Dans la perspective de l'idéologie bolchevique, le geste de compassion du soldat se pose en acte politique, celui de solidarité de la part d'un prolétaire opprimé envers l'autre. Le graphisme de l'image est significatif en ce sens, car il contribue à propulser le discours du prolétariat. Les deux personnages, côte à côte, s'opposent ainsi ensemble à la communauté de la diligence. Leur rapprochement se manifeste comme expression de la solidarité de gens opprimés, les deux étant issus eux du prolétariat rural et exploités, bien que chacun à sa façon, par la société bourgeoise. L'image se lit sous le signe du slogan célèbre du mouvement communiste : « Prolétaires de tous les pays unissez-vous ! », idéologème du discours de l'internationalisme prolétarien. Rappelons que la devise de la Ligue des communistes depuis 1847 est à la fois la dernière phrase du *Manifeste du parti communiste* rédigé en 1848 par Karl Marx et Friedrich Engels.

L'introduction du personnage du soldat dans l'intrigue dépasse l'intention créative du cinéaste; en revanche, il est à situer dans le cadre historique et politique de l'époque. Le récit filmique met en scène non pas un sympathisant de hasard de l'héroïne mais un camarade de lutte, autrement dit *tovarišč*, guide qui tend la main à la femme prolétaire opprimée. En ripostant à la remarque insultante et hypocrite par laquelle Mme Loiseau caractérise le geste de Pyška comme un acte indigne, celui de trahison, cette dernière s'approche résolument du soldat comme si pour chercher auprès de lui du soutien, de l'aide. Les deux apparaissent ensemble, centrés dans le cadre (fig.4). Notons surtout la posture belliqueuse et le regard grave de l'héroïne qui ne pleure plus. Cette scène joue à merveille sur le contraste entre deux façons de comportement de Pyška qui symbolise sa transformation au niveau de la conscience. À la spontanéité puérile, que la jeune femme, pleine de charme et de légèreté frivole, manifeste tout au cours de l'intrigue, en succèdent ici la maturité, la gravité, le sérieux. La superposition de deux épisodes, filmique et littéraire, rehausse par la contraste l'impuissance et la solitude de Boule de suif de Maupassant, celle-ci étant démoralisé, anéantie, toute en larmes.



L'interaction de tous ces éléments visuels contribue à la composition du sens général de la scène où est véhiculé le message de l'opposition des prolétaires en bloc uni, en tant que classe opprimée face à la bourgeoisie. C'est ainsi que l'espace de la diligence se transforme en théâtre idéologique, celui d'affrontement des classes antagonistes.



Figure 4.

En plus, l'alliance paysanne russe-soldat allemand exprime un nouveau type de rapports entre homme et femme, ceux de solidarité qui sont fondés sur l'identité de classe et qui diffèrent des rapports dans la société bourgeoise et dans la famille bourgeoise qui sont marqués par la promiscuité et les liaisons extraconjugales<sup>974</sup>. La signification de l'image se construit aussi à travers le contraste entre deux autres couples dont Mme Carré-Lamadon-le comte de Bréville, qui flirtent en permanence, et le couple amoureux, servante française-soldat prussien. Entre ces derniers, les relations se nouent, se développent et se renforcent au travail collectif, par le partage des tâches du labeur

---

<sup>974</sup> Les rapports homme-femme dans la société bourgeoise englobent ici ceux dans la société russe de l'époque tsariste (voir : FIGES Orlando, *Natasha's Dance*, *op.cit.*, p. 445) et la promiscuité des mœurs dans les saturnales de la NEP dans la décennie précédente.

domestique, ce qui est ornementé par la cordialité, la sincérité et la simplicité, sans frivolité ni gestes indécents<sup>975</sup>. C'est la façon dont l'ordre visuel propage le modèle de rapports entre homme et femme, le sens de la solidarité de classe, l'importance du labeur collectif<sup>976</sup>. L'interaction de ces éléments du spectacle crée un effet intéressant liant le réel et la fiction, le présent vécu du spectateur et le passé éloigné/étranger, en incitant celui-ci à s'identifier avec le personnage et les événements racontés. Au niveau du sens profond, à travers les allusions sur le mieux-être social et le bonheur des paysannes soviétiques, tout ce dont Pyška est dépourvue, l'iconographie filmique véhicule un message politique sur la cause de la libération de la femme prolétaire exploitée et sur les bienfaits de la construction socialiste.

En outre, le film incite le spectateur soviétique à comparer l'esthétique de deux mondes : celle de l'idylle pastorale de l'espace folklorique représentant la géographie imaginaire des fermes collectives des années 1930 et celle du film, représentant la réalité morne, grise, de la vie rurale dans la société capitaliste. C'est d'un côté, le caractère internationaliste, collectiviste et prolétaire de la culture soviétique, selon les normes de la narration stalinienne, et de l'autre, la culture individualiste et antagoniste du monde capitaliste où les gens sont enfermés dans la solitude d'existence et l'hostilité.

D'après son organisation géométrique, l'image Pyška-soldat est à situer dans l'ordre de représentation graphique du couple homme-femme qui s'affirme dans les arts visuels

---

<sup>975</sup> L'idylle de deux amoureux est pourtant obscurcie par la dureté de la réalité du monde capitaliste, lorsque le soldat doit partir avec la diligence suite à l'ordre du commandant, ce qui communique l'idée de l'impossibilité du bonheur dans la société bourgeoise.

<sup>976</sup> Le bonnet dont la servante est coiffée est porteur de valeur indicielle dans la mesure où il sert à situer la narration dans le monde capitaliste, en dehors de l'univers heureux de la vie kolkhoziennne. Il importe ici de tenir compte du fait qu'à cette époque, le fichu blanc, *kosynka*, est promu comme détail vestimentaire emblématique des kolkhoziennes en devenant un attribut important iconographique des ouvrières d'agriculture. Symbole de la campagne soviétique, collectivisée, modernisée, en route vers le progrès, *kosynka*, triangle d'étoffe, se distingue du foulard traditionnel des paysannes russes, *platok*, carré d'étoffe plié en deux, qui sera désormais associé avec l'ordre ancien du passé tsariste. Si *platok* se noue sous le menton, deux bouts de *kosynka* s'attachent derrière le cou, sous la nuque. Habituellement en couleur blanche, *kosynka* kolkhozien est emprunté du fichu rouge, porté par les femmes bolcheviks de la classe ouvrière. Symbole fort du mouvement féminin bolchevik avant la Révolution, *kosynka* rouge devient un attribut essentiel des ouvrières dans l'iconographie soviétique. Sur le symbolisme de *kosynka* rouge dans les arts graphiques soviétiques de cette période voir : WATERS, Elizabeth « The Female Form in Soviet Political Iconography : 1917-32 », in *Russia's Women: Accommodation, Resistance, Transformation*, EVANS CLEMENTS Barbara, ALPERN ENGEL Barbara and WOROBEK Christine D, Berkeley and Los Angeles, CA, University of California Press, 1991, p. 225-42.

au début des années 1930, comme l'observe Elizabeth Waters<sup>977</sup>. La célèbre sculpture « L'ouvrier et la kolkhozienne » créée par Vera Moukhina en 1937 pour orner le pavillon de l'URSS à l'exposition universelle de Paris, en est une réalisation exemplaire. Inscrit sous le signe du grandiose et du monumentalisme, le monument glorifie l'union de la classe ouvrière et la paysannerie et devient le symbole de la nation soviétique et de l'Union Soviétique. Dans l'image filmique, la disposition de deux personnages est la même que celle dans l'ensemble sculptural, l'homme occupant le côté gauche, alors que la femme le côté droit<sup>978</sup>. Or, le couple Pyška-soldat, situé dans le monde bourgeois, n'a pas de symétrie parfaite qui structure habituellement les représentations visuelles de l'alliance homme-femme en tant que symbole de la nation soviétique<sup>979</sup>. Cela ne peut pas étonner, car le monde fictif du film se situe en dehors du celui du bonheur soviétique.

Bien que l'alliance de deux personnages se place nettement sous le signe de la solidarité prolétaire, cela ne peut pas occulter les marqueurs de l'inégalité de sexes et de la subordination de la femme à l'homme. La stratégie narrative met Pyška sous la protection du soldat dans le rôle de leader, par lequel celle-ci est guidée au niveau de la prise de conscience. Comme le note Bonnell, dans l'iconographie soviétique de la fin des années 1920, la paysanne n'est jamais représentée seule mais avec un homme, leader, ou en groupe avec d'autres femmes<sup>980</sup>. Waters étudie les marqueurs d'inégalité dans la disposition du couple homme-femme, dans l'iconographie soviétique des années 1930, dont le monument sculptural « L'ouvrier et la kolkhozienne » est représentatif. L'homme occupe le côté dominant, gauche, alors que la femme le côté droit<sup>981</sup>. Il faut ajouter à cela

---

<sup>977</sup> *Ibid.*, p.240.

<sup>978</sup> Le monument colossal en acier inoxydable sera installé devant l'entrée de "L'Exposition des réalisations de l'économie nationale de l'URSS" ("Vystavka Dostiženija Narodno Hozjajstva", VDNKh) L'image du célèbre couple ouvrait les génériques des films soviétiques produits par les studios de Moscou, *Mosfilm*, fabrique des chefs-d'œuvre du cinéma soviétique. Sur ce point voir : WATERS Elizabeth, « The Female Form in Soviet Political Iconography: 1917-32 », in *Russia's Women: Accommodation, Resistance, Transformation*, EVANS CLEMENTS Barbara, ALPERN Engel Barbara and WOROBEK Christine D. (ed.), *op.cit.*, p. 240.

<sup>979</sup> Le couple des protagonistes dans le film culte de l'époque, *Cirque*, dans la scène finale, peut servir d'exemple de la symétrie graphique. Le film est tourné en 1936 par Grigorij Alexandrov, réalisateur de renom des comédies joyeuses et optimistes, remplies de lumière et parsemées de numéros chantant et dansant.

<sup>980</sup> BONNELL Victoria, *Iconography of power: Soviet political posters under Lenin and Stalin*, *op.cit.*

<sup>981</sup> Le monument colossal en acier inoxydable sera installé devant l'entrée de l'Exposition des réalisations de l'économie nationale de l'URSS (Vystavka Dostiženija Narodno Hozjajstva, VDNKh). L'image du célèbre couple ouvrait les génériques des films produits par les studios de Moscou, *Mosfilm*, fabrique des

la nature cocasse par laquelle l'acte patriotique de Pyška se dévalue comme démarche politique. L'ensemble de ces éléments, narratifs et graphiques, suggère l'incapacité de la femme, notamment paysanne, à arriver à la prise de conscience politique par soi-même. D'où la mise en relief du rôle prépondérant de l'homme dans ce processus. Le rapport des personnages s'installe ainsi dans un schéma social classique dont il découle un pouvoir de tutelle de l'homme auprès de la femme et la soumission de celle-ci à l'homme.

La transformation de l'héroïne du film au niveau du statut social se lit en termes de l'élévation. Rappelons que c'est la figure métaphorique de l'ascension qui s'attache au sens de la libération de tous les exploités dans le monde capitaliste. Adressé au prolétariat, l'appel célèbre qui figure dans *L'Internationale*, le chant-symbole du mouvement ouvrier, dit « Debout! ». Dans la version russe, *L'Internationale* fut adoptée en 1922 en tant que l'hymne national de l'Union Soviétique qui sera en vigueur jusqu'en 1944. Regardons le premier couplet du chant où le sens de l'élan se construit sur le symbolisme l'axe vertical ascendant :

*Debout ! les damnés de la terre !  
Debout ! les forçats de la faim !  
La raison tonne en son cratère,  
C'est l'éruption de la fin.  
Du passé faisons table rase,  
Foule esclave, debout ! debout !  
Le monde va changer de base :  
Nous ne sommes rien, soyons tout !*<sup>982</sup>

On retrouve la figure métaphorique ascendante dans plusieurs chansons patriotiques originaires de l'époque en question. Soit la chanson datée du début de la Grande Guerre Patriotique, intitulée *La Guerre Sacrée* (*Svjaščennaya Vojna*, 1941) :

*Lève-toi, pays immense!  
Lève-toi pour un combat à mort!  
Avec la force fasciste obscure,  
Avec la horde maudite*<sup>983</sup>.

---

chefs-d'œuvre du cinéma soviétique. Sur ce point voir : WATERS Elizabeth, « The Female Form in Soviet Political Iconography: 1917-32 », in *Russia's Women : Accommodation, Resistance, Transformation*, EVANS CLEMENTS Barbara, ALPERN Engel Barbara and WOROBEK Christine D, (ed.), *op.cit.*, p. 240.

<sup>982</sup> Nous soulignons.

<sup>983</sup> Nous soulignons.

Les années 1930 voient le changement de l'expression graphique par rapport à la décennie précédente. À la dynamique enthousiaste de la construction et de la transformation succède l'esthétique statique d'achèvement « in which the grand scale began to dominate the small<sup>984</sup> ». Cela entraîne la modification de la perception de l'espace et des figures géométriques métaphoriques. Ainsi, l'installation de la ligne ascendante dans l'imaginaire collectif articule « the end of time as movement forward and replaces it with a vertical movement that endows the present with almost mythical grandeur<sup>985</sup> ». Au début des années 1930, époque de la production du film de Romm, on n'est pas encore en pleine tradition du grandiose et du monumentalisme figé. Celle-ci est en train de se former pour s'établir définitivement dans les arts soviétiques un peu plus tard dans la décennie, ce qui de pair avec l'installation définitive du culte de la personnalité de Staline.

La verticalité métaphorique s'attache à la topographie de l'image filmique, ce qui donne une forme concrète, visuelle, à l'allégorie de l'élévation qui s'articule par la prise de conscience, par l'éclaircissement de l'esprit, par la compréhension de la réalité et le rejet de fausses croyances. Il ne s'agit pas de la conscience individualiste du personnage qui arrive à la subite clairvoyance sur sa petite vie privée. En revanche, on assiste ici à la mise en image de deux étapes de la maturité, sociale et politique : d'abord, la perte d'illusions et le rejet de la myopie sociale, ce qui est suivi par la prise de conscience de classe. C'est une véritable transformation, la renaissance, que vit Pyška. D'où naît l'impression d'une revanche sociale immédiate et d'une revanche plus importante et plus grande à venir, et aussi l'anticipation de l'avenir de l'héroïne, en tant que sujet social, opprimé par l'ordre capitaliste, plutôt qu'un individu en proie au désespoir et à la souffrance. Concrétisant graphiquement le processus psychologique, émotionnel et mental (idéologique), cette scène de révolte est également intéressante du point de vue des motifs mythiques et de la figure circulaire dont on peut déceler ici le grain de sens. Notons à cet égard que la dichotomie "enchaîné-libre", décrite par Eliade comme archétype pour parler de la situation de l'homme archaïque dans le monde, manifeste sa

---

<sup>984</sup> WIDDIS Emma, *Visions of a New Land*, op.cit., p. 160.

<sup>985</sup> *Ibid*, p. 162.

vocation sociale dans l'allégorie de la libération du prolétariat brisant les chaînes de l'exploitation et de la soumission<sup>986</sup>.

On constate ici une différence principale entre la nouvelle et le film. C'est la psychologie humaine qui est observée, par Maupassant, dans le spectacle des passions humaines, penchants, indifférences, désillusions et jalousies, sphère de l'irrationnel et du déraisonnable. Dans l'acte final, Boule de suif prend conscience de l'hypocrisie de ses compatriotes et de sa propre misère en constatant la fermeture de sa destinée et l'impossibilité de s'en sortir. La fin de la nouvelle reste pourtant ouverte, sans proposer l'achèvement de l'itinéraire ni une conclusion quelconque. La scène finale est, nous l'avons vu, incertaine et embrouillée au niveau de la signification profonde, et cela sur plusieurs registres : déstabilisée au niveau de l'organisation spatiale, rendue dissonante par ses attributs sonores et indéterminable par ses caractéristiques génériques. En ce qui concerne l'adaptation soviétique, on assiste ici à l'évolution du personnage vers la maturité politique menant à l'action explicite, sans se cantonner dans la détresse et le mutisme verbal, comme c'est le cas dans la nouvelle. Or, même si le déroulement des événements est orienté vers le devenir, politique et social, de Pyška, bien des choses restent inachevées dans l'aventure relatée. Le film se termine sur le plan de la diligence qui poursuit son trajet sur la route cahoteuse en passant par le même endroit où on a vu l'héroïne monter dans la diligence, mais, curieusement, en sens opposé, à rebours donc. Si on observe ici une figure circulaire liant le début et la fin, comme dans la nouvelle, ce cercle métaphorique dit des choses différentes. C'est que la société de la diligence

---

<sup>986</sup> Eliade parle de l'archétype « "situations-limites" de l'homme archaïque ». L'état de l'imaginaire de l'homme archaïque qui se rend compte de sa situation complexe dans le monde se réduit, selon Eliade, à la formule antithétique de dichotomie 'enchaîné-libre'. Résoudre la situation de difficulté est conçu parfois comme un nœud à dénouer, des liens à refaire ou des chaînes d'existence dont on se déchaîne. Signalons aussi que le symbolisme de nœud appartient, dans le concept d'Eliade, à « un ensemble métaphysico-rituel qui contient les idées de difficulté, de danger, de mort et d'initiation ». Voir : ELIADE Mircea, *Images et symboles*, op.cit., p. 153. Eliade ajoute : « Cela donne l'impression que la situation de l'homme dans le monde [...] s'exprime toujours par des mots-clés qui contiennent l'idée de "liage, d'enchaînement, d'attachement", etc. [...] Ces diverses perspectives ont certains points en communs : partout le but dernier de l'homme est de se libérer des "liens". » (*Ibid.*, p. 153-154). Suivant la pensée marxiste, l'oppression et la soumission des exploités dans la société capitaliste s'expriment par le terme « chaînes », d'où la métaphore du prolétariat enchaîné. La libération du prolétariat contient ainsi l'idée de libération des chaînes d'exploitation. Le motif de l'ouvrier brisant les chaînes figure à cette époque dans de nombreux placards propagandistes soviétiques. Cet élément du sens discursif rehausse le contraste entre l'image filmique et le récit littéraire : la prise de conscience, la libération de chaînes d'exploitation dans le film et l'encerclement, la prise en piège, la noyade, la mort morale dans l'image littéraire.

n'avance pas, elle va en sens contraire de la progression<sup>987</sup>. On constate ici l'inscription d'un substrat idéologique qui ne figure pas dans la semiosis discursive de la nouvelle de Maupassant. Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre suivant.

Notons qu'avec le film de Romm, on n'est pas encore dans l'univers fictionnel qui sera ritualisé conformément aux prescriptions du réalisme socialiste exigeant une clôture claire, sans ambiguïté et orientée par l'esprit positif. La tendance va s'accroître au cours de la décennie en donnant naissance à tant d'œuvres artistiques, littéraires et filmiques, qui peignent une réalité très éloignée de la vie réelle, et mettent en scènes des personnages stériles, de véritables êtres mythiques<sup>988</sup>. Bien que la constatation explicite de l'avenir de l'héroïne ne figure pas dans la narration, il s'y crée une certaine anticipation de cet avenir, une sorte de pressentiment orienté, ce qui se réalise par la mise en œuvre des éléments indicateurs permettant de présager le développement des événements futurs. De cette façon, le cheminement futur de Pyška et des orages de combats sociaux à venir sont esquissés de façon implicite, pas directement. Cela permet au spectateur de dégager dans ce qui est raconté à l'écran des germes précurseurs du monde nouveau dont les contours sont déjà plus ou moins tracés. Or, même si on peut reconnaître dans le film certains traits du réalisme socialiste naissant, la stratégie artistique de Romm s'éloigne de la rhétorique de ce concept artistique<sup>989</sup>. Même si *Pyška* souscrit aux normes générales de la narration qui sont imposées au cinéma à cette époque, cela n'empêche pas les éléments discordants et hétérogènes de s'introduire dans la scénographie en en déstabilisant la statique figée.

---

<sup>987</sup> Le ton de la voix narratrice qui résume l'intrigue dans la version sonorisée du film est douce, suave, moqueuse et pleine d'humour à la fois : « Rien ne peut empêcher le commerce ». La portée de ce commentaire, bref mais éloquent, tient à l'effet produit par le timbre particulier qui remet en question le sens de la phrase prononcée. Ce procédé fait penser à la phrase maupassantienne où la discordance, l'incohérence se créent dans l'énoncé par l'effet de texte. Il en résulte le sens qui n'est pas conforme au contenu explicite.

<sup>988</sup> ROBIN Régine, *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*, op. cit., p. 100.

<sup>989</sup> La diversité de déroulements et d'interprétations, l'inattendu, l'imprévisible étant bannis dans ce nouveau réalisme artistique, le concept du réalisme socialiste décrit une perspective bien déterminée du futur à venir, du monde idéal à construire, le monde qui, curieusement, existe au moment présent. Autrement dit, c'est un monde où l'avenir existe dans le présent; cet avenir radieux, il est déjà là. L'esthétique du réalisme socialiste trouvera une figuration concrète dans de nombreuses œuvres artistiques soviétiques.

## **Chapitre V**

### **De la neige de guerre décadente au naturalisme de la boue**

Le film soviétique respecte l'importance du rôle dont la représentation des lieux est chargée, dans la nouvelle, en tant que partie prenante de l'action. Le trajet du protagoniste est agencé par l'interaction de divers éléments spatiaux, que ce soit l'organisation géométrique de l'intérieur de la voiture, la dynamique du mouvement de la diligence ou bien la topographie du paysage. Le spectacle de la nature revient dans le film constamment au cours de la narration, et, mieux encore, il ouvre et clôt l'intrigue, ce qu'on retrouve également dans la nouvelle. Or, tout en partageant l'importance de 'dire' l'espace et le mouvement, le contraste est tout de même saisissant entre les images des itinéraires narrés dans les deux récits de route. Les éléments formels de la mise en scène filmique ne sont pas les mêmes dont le paysage est composé dans la nouvelle. Mais l'erreur consisterait à réduire l'écart entre deux tableaux au cadre formel, car les séquences filmiques de la géographie paysagère disent des choses différentes. Dans la perspective sociocritique, les changements apportés au niveau narratologique renvoient aux strates profondes du texte, par delà le contenu de surface et des éléments formels. L'analyse des séquences paysagères nous permettra d'étudier comment la transposition filmique de « Boule de suif », tout en retenant certaines données du texte source, en a délocalisé certaines autres, et à quel point cette modification est révélatrice d'une différente réalité historique et socioculturelle.

#### **1. Imagerie du voyage comme vision du monde : espace et vitesse**

##### ***Topographie paysagère : support narratif***

Tout d'abord, dû à la nature du cinéma, la présence du paysage est plus explicite, plus concrète, plus frappante, autrement dit plus 'matérielle' dans le récit filmique que dans le texte littéraire. Parmi les éléments qui déterminent la différence entre deux spectacles picturaux de la nature, le plus décisif, qui est aussi immédiatement perceptible, est la boue. Au lieu d'enfoncer la course de la diligence dans l'épaisse nappe de neige, d'ensevelir la vue par le voile de flocons dense et d'alourdir le trajet par la pesanteur du



ciel gris, le cinéaste soviétique met le spectacle dans les conditions climatiques de septembre et l'encadre par la boue automnale. C'est dans la boue des champs détrempés que s'embourbent les bottes de militaires français en fuite; leurs pas sont alourdis par la fatigue et par les uniformes trempés d'eau. La boue sert de la mise en scène dans les plans des cadavres de soldats abattus (fig. 5). C'est à travers la boue que la diligence fait, tant bien que mal, sa course tout le long de l'intrigue (fig.6). Les images des roues de la voiture passant sur la route cahoteuse et boueuse reviennent à plusieurs reprises au cours du film (fig.7, 8), à tel point qu'on peut juger d'une portée considérable de la valeur symbolique dont est pourvue l'iconographie du paysage détrempé. Le déplacement difficile de la voiture se fait visible et sensible par le graphisme des roues cadrées par la prise de vue à l'angle bas de la caméra. Les modalités de la vitesse semblent être un ingrédient important du sens de la poétique des lieux.



Figure 5.



Figure 6.



Figure 7.



Figure 8.

Sans affecter explicitement le canevas événementiel, la façon dont la course de la voiture est cadrée joue un certain rôle dans la partition du sensible et de l'intelligible dans la poétique visuelle de la spatialité. On a le cas d'une scénographie signifiante. Pour accéder au sens des images et saisir comment le film opère, dans la représentation du spectacle de la nature qu'il propose, le déplacement du sens du texte initial, il s'agit d'interroger l'image filmique en relation avec l'horizon historique, socioculturel et idéologique des conditions de production.

### ***Géographie terrestre et image artistique : quelques enjeux***

Aborder la problématique de la représentation des lieux dans le film implique de tenir compte de la valeur symbolique dont est pourvue en Russie soviétique le champ de la spatialité et du mouvement à travers l'espace. La complexité de ce symbolisme tient au réseau de nombreuses nuances de sens, ou, en termes bakhtiniens, l'amalgame de voix sociales. Ce qui fait du traitement de l'espace, dans *Pyška*, une problématique complexe

et intéressante à étudier c'est que la scénographie de la nature se situe chez Romm à part et, dans un certain sens, même en contraste par rapport à celle des espaces naturels qui est propre au cinéma des années 1930. Comme le montre Widdis, l'imagerie filmique des paysages est à situer dans le cadre de la perception collective de l'espace dans la période historique en question. De plus, l'ordre visuel de la géographie imaginaire est déterminé par les critères qui sont introduits dans les arts soviétiques en matière de la représentation du territoire et des espaces naturels, ce que le cinéma du début des années 1930 orchestre avec des conséquences importantes.

Pour comprendre la spécificité de la représentation de l'espace physique en Russie soviétique et pour en saisir les enjeux, il faut appréhender la problématique dans une plus longue durée : dès les années 1920 aux années 1930 et même en remontant brièvement au XIX<sup>e</sup> siècle. Il importe de noter que l'espace comme problématique socioculturel joue un rôle crucial dans le développement historique de la nation et du pays, quel que soit l'ordre politique. Ainsi, l'exploration, la mise en place du contrôle sur l'immense territoire demeure un enjeu important en Russie impériale qu'en Russie soviétique. Au niveau pratique, les questions de l'appropriation, de la gestion et de la surveillance du territoire deviennent le sujet de préoccupation plus important que jamais dans les premières décennies après la révolution. Explorer, maîtriser, contrôler et dominer les vastes espaces du pays sont des initiatives majeures qui sont prises en Russie soviétique, ce dont témoigne l'essor de la production massive de cartes géographiques entre 1917 et 1935. Or, au fond, ce "zèle" cartographique est régi par un processus social et politique dont l'essence réside dans la politique de l'État-parti de mettre en place, par le biais de cette géographie imaginaire, « boundaries of power » : « Drawing the map - real and imaginary - of the new territory was a process of social and political consolidation. It was a mean of positioning the citizen and individual within the nation, constructing relationships between centre and periphery, and associatively between private and public space<sup>990</sup> ». Notons dans cette réflexion le rôle que joue la représentation de l'espace géographique en tant que moyen de l'intervention du pouvoir d'État dans les rapports entre deux espaces, public et privé. L'activité *map-making* fait partie de la campagne propagandiste par

---

<sup>990</sup> *Ibid.*, p. 3.

laquelle est mobilisée l'énorme machinerie de tout le système de la culture soviétique<sup>991</sup>. Ce processus idéologique et social trouve un écho dans le domaine des arts qui s'engagent à remodeler de façon révolutionnaire le monde d'hier et de diffuser des images appropriées de ce nouveau monde, de cette nouvelle société et du nouvel ordre. Cela offre une ouverture dans la compréhension des impératifs idéologiques et pragmatiques qui se trouvent au fondement même de la formation de l'Union Soviétique. L'imaginaire artistique présente ce nouvel espace comme contexte de la vie quotidienne en s'adressant à l'inconscient du public. Dû à sa nature visuelle, la production cinématographique est particulièrement intéressante à cet égard : « Through film in particular, we can see how the new Soviet map was projected onto the vast, shared screen of the popular imagination<sup>992</sup> ».

Mais l'enjeu de la spatialité est plus grand que ça, car l'imagerie spatiale sert à exprimer, en Russie soviétique, la représentation de soi. Tout d'abord, il importe de tenir compte que la géographie du terrain et les paysages naturels fusionnent dans un signe touchant au plus profond de l'identité nationale russe. Les rapports entre l'identité russe et l'espace géographique sont mis en lumière dans des écrits des historiens russes dont Vasilij O. Ključevskij et sont mis en image artistique dans tant d'œuvres littéraires de grands classiques russes tels Nikolaj V. Gogol', Lev N. Tolstoj, Ivan A. Gončarov, pour ne nommer que quelques-uns.

Il importe de souligner la valeur de deux mesures de l'espace, immensité et ouverture, qui constituent, dans l'imaginaire russe, des caractéristiques inhérentes au paysage de la Russie. On peut facilement trouver dans tant d'œuvres artistiques, russes et soviétiques, que ce soit la peinture, la littérature ou le cinéma, des paysages à perte de vue, soit des champs de blé, des prés ou des plaines de la steppe, ces immenses espaces ouverts dont l'horizon vaste se dessine à peine, quelque part très loin, par une ligne fine de collines ou de forêts sans fin<sup>993</sup>. Traversant la fiction artistique, originaire de la Russie

---

<sup>991</sup> *Ibid.*

<sup>992</sup> *Ibid.*

<sup>993</sup> Pour illustrer cette réflexion, nous reprenons, avec Emma Widdis, l'image célèbre de la Russie, oiseau-troïka, peinte par Nikolaj Gogol' dans le roman *Ames mortes* : « The famous *ptitsa-troïka* appearing at the end of Book One of Gogol's *Dead Souls*, envisage Russia as a troika flying headlong across the steppe into the future - but into a future that is undefined and unknown: "Rus', where are you heading? Answer us", the narrator begs. But the enigmatic Rus' gives no answer. » (*Ibid.*, p. 5)

impériale que soviétique, le paysage à perte de vue est un composant important de la représentation de l'espace, une de ces images éternelles, chères à l'âme russe, images archétypes ou, comme les définit Robin, « images-catalyses ». Telle est la steppe qui « n'en finit pas de laisser un éternel goût de nostalgie à tous ceux qui ont grandi sous ses ciels fauves<sup>994</sup> ». La portée de cette image signifiante tient à ce que l'identité collective du peuple russe est, par tradition, perçue à travers le prisme de ces espaces ouverts, vastes et larges, ces paysages infinis, sans frontières. Soulignant l'importance du territoire dans l'imaginaire russe, spirituel que culturel, Nikolaj Berdjajev décrit l'identité nationale comme phénomène qui relève des liens profonds entre l'âme russe et le paysage de grandes étendues: « The immensity of Russia, the absence of boundaries, was expressed in the structure of the Russian soul. The landscape of the Russian soul corresponds with the landscape of Russia, the same boundlessness, formlessness, reaching out into infinity, breadth<sup>995</sup>. » Cela permet de comprendre pourquoi dans la culture russe « *prostor* (wide, open space) and *prostranstvo* (space) have been complex signifiers. The territory is at once a metaphor of freedom (*volia*, describing a unique blend of "freedom" and "will", in contrast to the more straightforward *svoboda*, which indicates freedom from legal restraints) and of confusion, of success and of failure<sup>996</sup> ». De là provient la difficulté de définir l'identité russe qui, indéterminée, informe, sans contours ni frontières stables, échappe à toute tentative d'en saisir, d'en faire entrer dans une moule quiconque. Ce n'est pas pour autant que le mot *put'*, qui signifie « chemin », « voie », « route », sert d'exprimer un long trajet imaginaire, un parcours infini, métaphore qui est largement employée dans la langue parlée, les écrits littéraires, les récits folkloriques, les chansons et les films. Si la compréhension générale de la notion *home land* constitue un prérequis pour la construction de l'identité nationale, comme le note Anthony Smith<sup>997</sup>, la Russie présente manifestement un cas bien à part.

---

<sup>994</sup> ROBIN Régine, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, op.cit., p. 142

<sup>995</sup> BERDYAJEV Nicolas, *The Origin of Russian Communism*, University of Michigan Press, Ann Arbor Paperback, 2004, p. 9.

<sup>996</sup> WIDDIS Emma, *Visions of a New Land*, op.cit., p. 5.

<sup>997</sup> SMITH Anthony, *National Identity*, op.cit., p. 9. Qu'on pense à ce point au symbolisme des espaces vastes dans les films du genre western. L'imaginaire des grandes étendues inexplorées de l'Ouest est associé aux sentiments de la liberté et aux valeurs ancestrales, ce qui fait partie de la formation de l'identité nationale américaine.

L'utilité de montrer les rapports entre l'identité nationale russe et les espaces naturels tient au fait que cela permet de déduire un rôle non-négligeable du champ du voyage et de la représentation du paysage dans le film de Romm. Pour comprendre comment se transforment les modalités de sens du tableau paysager, de la nouvelle au film, il importe également de considérer la spécificité de l'imaginaire de l'espace qui s'installe au début des années 1930 et se modifie par rapport à celui propre à la Russie tsariste d'avant la Révolution d'Octobre. Le changement est à situer dans le cadre global des changements politiques et idéologiques qui entraînent la révision de l'identité nationale en Russie soviétique.

Notons qu'avec la naissance de l'état soviétique, l'importance de l'enjeu de l'espace, qu'il s'agisse de la surface terrestre ou de la représentation symbolique, ne diminue pas. Le jeune pays d'Octobre hérite du régime tsariste non seulement une surface gigantesque mais aussi toute la mythologie culturelle du territoire et de la spatialité. C'est dans les années 1920, au fur et à mesure que le développement du pays socialiste avance, la vision du territoire national et des espaces vastes et la notion de l'identité nationale commencent à se modifier. Cette période historique est marquée par le début de grandes initiatives comme l'électrification du pays, l'industrialisation, l'expansion des voies de communication, notamment des voies ferrées, l'introduction de la radio, ce qui permet de mettre en place des mesures de s'appropriation, de maîtriser, de surveiller et de contrôler l'espace national géographique<sup>998</sup>. C'est notamment dans la période du Premier Plan Quinquennal, 1928-1932, que l'organisation spatiale du territoire et la perception collective de l'espace, naturel et construit, se modifient au cours des projets de modernisation, dont l'industrialisation et la collectivisation, deux campagnes économiques, sociales et idéologiques de grande portée. Il devient donc vital de révolutionner la vision de l'ordre spatial dans la conscience de la nation pour y inscrire la révolution de l'ordre social : « The social body was to be mapped into the spatial body<sup>999</sup> ».

Le concept idéologique de 'Soviéticité', identité de l'homme soviétique, dont nous avons parlé plus haut, est un phénomène complexe qui implique non seulement une

---

<sup>998</sup> WIDDIS Emma, *Visions of a New Land*, op.cit., p. 3.

<sup>999</sup> *Ibid.*, p. 4.

nouvelle conscience de soi et un nouveau modèle visuel de l'homme et de la femme, mais, également, une nouvelle perception de l'espace et celle de rapports entre l'individu et le monde physique. Ainsi, la Soviéticité implique d'être maître des terrains, de dominer la nature et les richesses naturelles, ce qui s'inscrit dans le cadre de l'idéologie émergente de l'exploration et de l'appropriation de vastes espaces (*prostory*) : « It was a means of remaking the "dominated" space of pre-Revolutionary Russia and creating a new relationship between Soviet man and woman and the world. The physical experience of movement through space was symbolically offered to everyone<sup>1000</sup> ». De là provient l'engouement exceptionnel que manifestent les œuvres d'art de cette période pour la thématique des vastes espaces et du mouvement. Tant de chansons, de tableaux et de placards de l'époque en abondent. Voici quelques couplets de la chanson *Le Chant de la Patrie*, composée par le compositeur Isaak Dunaevskij sur les paroles de Vasilij Lebedev-Kumač :

Ma terre natale est un vaste pays  
De forêts, de champs, de fleuves,  
Je ne sais aucun autre pays  
Où l'homme peut respirer un air plus libre

De Moscou jusqu'aux frontières les plus lointaines,  
Des montagnes du sud jusqu'à la mer du nord  
Un homme marche comme le maître  
De cette immense mère patrie.<sup>1001</sup>

La perception collective de l'espace géographique et, par conséquent, la représentation artistique de l'espace se modifient en fonction de la politique du Parti qui subit des changements constants, dès la fin des années 1920 et tout au cours des années 1930. Dans le contexte du pays en marche, de l'appropriation du territoire, du lancement des grands projets de construction socialiste et de la mobilité généralisée de la population,

---

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 10. Selon Katerina Clark, le progrès dans la Russie stalinienne comprend implicitement la domination par l'homme de l'espace naturel et du monde physique, ce qui oppose, dans l'imagerie de l'espace, la nature et la culture. Voir sur ce sujet : CLARK Katerina, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Bloomington, Indiana University Press, 2000, p. 93-114. Nous suivons sur ce point Emma Widdis qui soutient que la représentation artistique de l'espace physique, du territoire, dépasse l'esthétique de domination de la nature par la culture; elle est plus complexe et ambiguë.

<sup>1001</sup> *Le Chant de la Patrie* jouit d'une immense popularité dans la société soviétique. En 1938, la chanson devient l'indicatif d'appel de la Radio Moscou et est même perçue comme l'hymne national non-officiel de l'URSS.



il devient important d'exprimer les grands espaces extérieurs par le biais du mouvement, avec les vitesses accélérées, comme avancement vers l'avenir. Les nouveautés de la vie réelle et les nouveaux rapports à l'espace trouvent la représentation dans les œuvres artistiques, notamment dans les films : « The key task of Soviet man and woman was to explore the space, to travel across the territory<sup>1002</sup> ». Considéré par les idéologues et dirigeants du pays comme une arme puissante dans le processus de transformation socialiste du pays et dans la formation du Nouvel homme soviétique<sup>1003</sup>, le cinéma sert de moyen de 'matérialiser' les rapports entre la population et l'espace géographique en projetant la nouvelle carte soviétique sur le grand écran : « Film played a unique role in the creation of Soviet identity: it both represented the new national map and, perhaps more interestingly, was seen as a means of creating a new relationship between Soviet man and woman and the physical world<sup>1004</sup> ». Pourvue d'une valeur culturelle et idéologique, le visuel cinématographique des espaces est agencé par plusieurs détails graphiques dont les moyens de transport qui font irruption dans la fiction filmique et se manifestent comme éléments importants de production de sens.

Dans le cas de l'adaptation soviétique de « Boule de suif », on assiste au voyage par la diligence qui fait partie de la diégèse des deux récits. Bien qu'il n'y ait pas d'écart formel entre celles-ci sur ce point, il s'agit du transfert historico-culturel de la représentation du moyen de locomotion, d'un contexte historique à l'autre. Ceci dit, on se demande comment le film, dans la figuration de la voiture tirée par des chevaux, en réalise le déplacement du sens par rapport au texte source. Pour répondre à cette question, il s'agit d'interroger la voiture hippomobile, en tant que composante constitutive de l'imaginaire du voyage et comme élément sémiotique, en confrontant le spectacle filmique à l'ordre visuel du mouvement qui est propre au cinéma soviétique au début des années 1930. Cela dicte la nécessité du recours aux données historiques et culturelles.

---

<sup>1002</sup> WIDDIS Emma, *Visions of a New Land*, op.cit., p. 17.

<sup>1003</sup> Soulignons ici le rôle du Premier Congrès du Parti sur le cinéma qui a lieu en mars 1928 et devient un point tournant dans le statut idéologique et politique du cinéma.

<sup>1004</sup> WIDDIS Emma, *Visions of a New Land*, op.cit., p. 13.

## 2. Iconographie de la vitesse comme 'site' d'idéologie

Dans les premières années de l'existence du pays d'Octobre, la maîtrise de l'espace se réalise surtout par le programme de construction des infrastructures de transport, dont les voies ferrées. La construction des chemins de fer est un enjeu capital pour assurer la survivance du pays et le succès dans les projets d'exploration et d'appropriation du monde physique et des immenses territoires qui doivent être transformés en territoire cartographié, maîtrisé et contrôlé. Cela détermine la ligne idéologique du parti et trouve expression dans des campagnes d'agitation et dans différentes sphères de la vie culturelle. Le train devient alors un moyen de déplacement pour la population, devenue plus mobile, et également un agent crucial dans les projets de transformation des espaces naturels. Le cinéma joue dans la propagation de cette vision dans la conscience du public. C'est ainsi que le motif du transport ferroviaire sert pour les cinéastes soviétiques de moyen d'expression d'une nouvelle perception de l'espace, associée à la transformation révolutionnaire du monde et au dynamisme de la vie en marche : « From the first years of Soviet power, a cinematic obsession with the train and with rail travel was testament to the quest for mobilized perception<sup>1005</sup> ».

Dans l'imagerie des espaces et du déplacement, dès les années 1920 et jusqu'au début des années 1930, le train répond au besoin de la construction socialiste dans le pays affaibli par la terreur révolutionnaire et les années de la guerre civile. Bien plus encore, le voyage en train exprime l'esprit du temps et l'effervescence des masses en déplacement. Ainsi, les voies ferrées deviennent un fort symbole cumulatif qui exprime le rapport entre les routes de construction socialiste et l'élan d'enthousiasme de la population soviétique : « Train travel seemed to offer a type of experience uniquely appropriate to the spirit of the age<sup>1006</sup> ». En Russie soviétique, la construction de voies ferrées est un enjeu extrêmement important, vital même, pour assurer la survivance du pays et le succès de la construction socialiste, ce qui détermine la ligne idéologique du parti et trouve expression dans des campagnes d'agitation et dans différentes sphères de la vie culturelle.

Traits caractéristiques du cinéma des années 1920, la dynamique du mouvement et l'élan d'enthousiasme extrême s'éteignent graduellement au cours de la décennie pour

---

<sup>1005</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>1006</sup> *Ibid.*, p. 121.

disparaître de l'imaginaire cinématographique dès le début des années 1930, ce qui relève du changement du climat politique dans le pays. La centralisation du pouvoir dans les mains d'un seul leader, Staline, le développement de l'économie administrée, l'installation du contrôle dans toutes les sphères de la société, tous ces changements politiques et sociaux apportent d'autres thèmes à traiter dans les arts, notamment dans le cinéma. De là apparaît une nouvelle perspective de présenter la spatialité dans les films où la stabilité succède à la mobilité, la statique et du figé à la dynamique. Comme le note Jan Christie, « [o]ne theme which emerged in the early 1930s was a reaction against the extreme enthusiasm of the early period of "discovery", no doubt linked with the political disillusionment of the period<sup>1007</sup> ».

La géographie imaginaire du voyage qui s'installe dans l'imaginaire collectif et dans la production artistique soviétique dans les années 1930 est différente de celle que l'on trouve dans des œuvres littéraires en France au deuxième versant du XIX<sup>e</sup> siècle, et notamment dans les textes de Maupassant, et cela sur de nombreux points. Telle est entre autres la conception positive de « mobile vision » qui s'articule par l'interaction des notions vision/espace. Incorporant l'expérience visuelle du déplacement en train, le concept de la vision mobile « provided the condition for a revolutionary reformulation of the nature of experience<sup>1008</sup> ». Le train et, plus tard dans la décennie, l'avion deviennent des moyens prioritaires pour le cinéma de représenter l'espace physique, terrestre et aérien: « Both represent different ways of looking : they offered different relationships with the space<sup>1009</sup>. » Ainsi, le train comme un moyen de transport privilégié en Russie soviétique au début des années 1930 possède deux fonctions, pratique et symbolique : « The train was at once a vehicle for the rapid exploration of the vast space of the Soviet union and a visualization of the new experience of space that Soviet artists sought to demonstrate as the animating condition of the new society<sup>1010</sup> ». On peut constater que dans le cinéma soviétique, le train, et par extension le voyage en train, est une

---

<sup>1007</sup> CHRISTIE Ian, « Making sens of early Soviet sound », in *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, TAYLOR Richard, CHRISTIE Ian (ed.), *op.cit.*, p. 176.

<sup>1008</sup> WIDDIS Emma, *Visions of a New Land*, *op.cit.*, p. 125. Sur ce point, voir notre réflexion antérieure sur la perception négative de la mobilité qui s'installe dans l'imaginaire collectif en France fin-de-siècle à l'égard du déplacement et des moyens de transport.

<sup>1009</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>1010</sup> *Ibid.*, p.126.

représentation signifiante, marquée historiquement et idéologiquement. Au niveau symbolique, le voyage par train constitue un nœud liant le temps et l'espace. C'est donc une construction chronotopique, pour le dire en termes bakhtiniens.

Le recours aux références historiques et culturelles permet d'apporter des éclaircissements nécessaires à propos de l'ordre visuel de la représentation du territoire géographique et de l'expérience de déplacement en Russie soviétique au début des années 1930. Le cas de *Pyška* est pourtant beaucoup plus complexe, car il s'agit du transfert interculturel : transposer le tableau des lieux, enraciné dans la culture française du XIX<sup>e</sup> siècle, vers l'espace culturel soviétique du milieu du siècle suivant. L'intérêt de cet aspect de l'itinéraire est d'étudier comment les éléments du trajet représenté dans le texte sont traités dans la scénographie filmique et par quels discours ils sont marqués. Les constituants narratifs qui nous intéressent sont les suivants : la diligence et les chevaux (en tant que moyens de mobilité), le paysage des lieux (comme mise en scène naturelle du trajet), les modalités de vitesse (rapidité ou lenteur). La question qui se pose consiste à savoir quels sont rapports que le protagoniste entretient avec les formes spatiales représentées dans le film. Cette question est naturellement connexe avec celle-ci : Si les composantes formelles du voyage sont partagées par deux récits, comment le récit filmique déplace la signification du récit littéraire ?

Il convient de revenir brièvement au texte originel pour rappeler les aspects du paysage dont le voyage des personnages est environné. L'un des détails les plus importants, et les plus frappants, c'est la fermeture qui se manifeste en diverses représentations, configurations graphiques (matérielles), structure narrative, figures symboliques. C'est l'horizon bouché de nuages lourds de neige, le mouvement entravé, linéaire que vertical, et le statisme de la progression événementielle revenant au point de départ. Dissimulant les contours et les formes, l'obscurité va de pair avec l'impression de l'angoisse, de la menace et de la mort, impression qui s'installe dans le cloisonnement étouffant des lieux enneigés et dans l'immobilité de la voiture, malgré la distance parcourue. La palette spécifique des couleurs et l'assourdissement des bruits condensent l'atmosphère du tableau. C'est ainsi que l'univers du récit glisse au-delà du seuil de la conscience, vers le fantastique. L'étrangeté du paysage rend sensibles l'étrangeté du monde et l'étrangeté des gens qui se révèlent plus étranges, plus obscures et plus sombres

qu'on n'y pensait. La configuration spatiale anormale, « verticalité du cercle renversé », qui s'attache à cet univers exprime graphiquement la géographie de l'étrangeté dans laquelle est confiné le parcours absurde de Boule de suif.

### **3. Espace-temps de la route : représentation idéologisée**

#### ***Du train à la diligence : spatialité idéologiquement étrangère***

En revanche, l'étrangeté angoissante n'opère pas dans l'univers du film. L'incertitude n'y entre pas en jeu. La narration n'est pas habitée par la hantise psychologique inquiétante. Le climat du récit de route n'est pas alourdi non plus par l'obscurité menaçante. Si la description maupassantienne s'adresse à la sphère sensorielle, non fiable, le tableau naturel prend, dans le film, des formes visuelles, qui semblent beaucoup plus réalistes. Le visuel du mouvement de la diligence est agencé par le graphisme des repères spatiaux, les roues, les pattes de chevaux et le chemin, éléments qui fournissent une dynamique particulière à l'esthétique visuelle.

La focalisation de la caméra sur la prise de vue des roues en mouvement peut être située sous le signe de la quête de mobilité comme critère espace-temps, propre au cinéma soviétique, surtout dans les années 1920 : « [T]rains, train wheels, and tracks abound in early Soviet cinema<sup>1011</sup> ». Dans le film de Romm, la signification de la géométrie visuelle du voyage se construit à travers un lien associatif avec le mythe cinématographique du transport ferroviaire et avec l'imaginaire collectif de l'espace qui constitue un champ symbolique idéologiquement orienté, comme nous l'avons montré. L'itinéraire de Pyška est donc un parcours signifiant qui se lit et se comprend à travers l'expérience avec l'espace. À la différence de l'esthétique cinématographique de voyage par train, cet univers n'est pas habité par la vivacité des sensations relatives à la vitesse de mouvement. Dans les prises de vue des agents de navigation, on n'y retrouve pas d'élan d'enthousiasme ni de joie de déplacement ni de vecteurs de progression vers l'avenir. En revanche, c'est la monotonie, l'uniformité et la morosité qui s'emparent de la scénographie de lieux pour la plupart du trajet. La diligence attelée de chevaux parcourt

---

<sup>1011</sup> *Ibid.*, p. 120.

des chemins d'un ailleurs différent par rapport à ceux propres au mythe d'espace cinématographique. Ainsi, par ces quelques ingrédients - les détails de la mise en scène (le type de voiture et la course des roues sur le chemin cahoteux), l'esthétique du mouvement, l'angle bas de prises de vue (du haut vers le bas) -, le spectacle de la course de la diligence transcrit une spatialité étrangère dans laquelle se lit le monde étranger par rapport au monde socialiste.

### *La boue comme signe idéologique*

Il suffit de regarder quelques cadres du film pour qu'un autre détail essentiel de la mise en scène saute aux yeux, la boue. Remplaçant la neige dans le récit littéraire, la boue de route est constamment présente dans la mise en scène, soit dans des plans d'ensemble soit dans des plans serrés. En plus, par son aspect itératif, l'image de la boue unit le début et le dénouement de l'intrigue. Or, au lieu de créer l'impression de mouvement circulaire et de monotonie, une stratégie particulière est mise en place dans le film en faisant état de changement de l'organisation spatiale des images filmiques.

La lecture en palimpseste de deux récits, littéraire et filmique, permet de remarquer le changement de la dimension psychologique du paysage filmique par rapport à celui peint dans le récit littéraire. Si la monotonie s'empare de la vue paysagère dans la nouvelle, il réside dans le film une dialectique particulière du mouvement dans les images des lieux. Dans la séquence d'ouverture, la terre boueuse est jonchée de cadavres. Devenue le lit mortuaire pour les soldats abattus, la terre paraît triste comme terre en deuil. La boue gêne la marche de l'armée en fuite en accentuant des pas lourds des soldats et créant l'impression de marche longue et fatigant. Reviennent plus tard les cadres de la route boueuse, avec les inserts de la boue qui s'attache, cette fois-ci, aux pieds des chevaux et aux roues de la diligence en entravant le mouvement. La place qu'occupent dans le visuel filmique les éléments matériels tels la terre boueuse, les chevaux et les roues qui s'y enlisent, pourrait se lire comme référence au courant littéraire du deuxième versant du XIX<sup>e</sup> siècle, celui du naturalisme dont « Boule de suif » est une occurrence. Mais la récurrence insistante de l'image de la matière boueuse, fixée par l'œil de la caméra en divers plans, constitue un véritable phénomène au cœur du film en rendant le spectacle

visuel plus naturaliste que le tableau scriptural qui est une des manifestes images de l'esthétique d'illusionnisme maupassantien.

La complexité de la signification de l'image filmique tient à l'interaction de plusieurs strates de sens. Comme référence historique, le spectacle des champs de bataille transformés en mares de boue et d'eau renvoie à celui de la Première Guerre mondiale qui se grave, sous le nom de la guerre de tranchées, dans la mémoire collective de la population des pays participants, guerre de laquelle la population de la Russie soviétique des années 1930 n'est pas trop éloignée dans le temps. L'image du terrain de guerre transformé en un marécage de boue fait aussi revivre les souvenirs d'un passé plus récent, celui de la guerre civile, souvenirs qui sont encore très vifs dans les esprits.

Si nous regardons cette scène sous l'angle des configurations spatiales imaginaires, nous entrons dans une autre strate de sens où le visuel de la boue fangeuse dans laquelle s'engluent les roues de la voiture devient une sorte de matière symbolique à laquelle s'attache la figure métaphorique de la statique. On assiste ici à la fusion du symbolique et de l'idéologique. L'allégorie courante qui deviendra idéologème en Russie soviétique décrit le monde capitaliste en état d'immobilisme, de paralysie, métaphore liant deux paramètres, dont la fange et la morosité : capitalisme piétinant, s'enfonçant dans la fange putride (en russe *zagnivajuščij kapitalizm*). Cet idéologème demeurera dans le discours public de la société soviétique pour les décennies à venir. Mais il s'y trouve aussi un grain de sens associé à la vision de deux classes antagonistes, situées sur les pôles opposés de la dichotomie verticale. Il importe de retenir l'idée que les classes dirigeantes de la société bourgeoise forment le haut de la hiérarchie sociale, alors que les bas-fonds eux sont associés avec la terre et la boue. L'image de la boue est pourvue ainsi du sens métaphorique, idéologiquement orienté.

Il importe de considérer une autre couche du sens de la terre détrempée, celle qui relève de la mythologie populaire. Nikolaj Berdjajev souligne le rôle de la Nature dans l'imaginaire russe, dans la structure de l'identité collective et de l'âme russe. Les racines de ce phénomène remontent au paganisme naturel primitif: « Among Russians, "Nature" is an elemental power, stronger than among Western peoples, especially those of the most elaborated, i.e. Latin, culture. The nature-pagan element entered even into Russian

Christianity<sup>1012</sup> ». Malgré l'influence puissante de l'Église orthodoxe qui a moulé l'âme du peuple russe en Russie tsariste, et malgré l'emprise de la doctrine communiste après la révolution, « in the Russian soul there remained a strong natural element<sup>1013</sup> ». De là l'importance des forces de la nature dans la mythologie russe. Pour ce qui de l'eau fangeuse dont les prises de vue reviennent dans le film de Romm, elle relève de l'univers des matières et forces du Mal des contes merveilleux. Les eaux putrides de mares de routes et de marais sont pourvues du pouvoir magique néfaste. Les forêts sombres, entrecoupées de marais et de lacs, sont peuplées de toutes sortes de créatures monstrueuses malfaisantes comme les Lěšij, lutins malicieux, et Baba-Jaga, vieille sorcière hideuse. Comme l'observe Julia Latynina, dans la culture populaire des années 1920-1950, les structures folkloriques anciennes sont appliquées aux nouveaux concepts idéologiques. Il s'ensuit que la nature est conçue comme produit de la structure sociale, propre au modèle socialiste<sup>1014</sup>. La vision métaphorique espace-temps est caractéristique de la représentation collective idéologisée de cette période. Il en résulte l'emploi, dans le folklore soviétique, des éléments naturels de toute sorte et des saisons pour exprimer la supériorité de la réalité soviétique par rapport au monde bourgeois, alors que les maux sociaux sont projetés à l'extérieur, dans le monde capitaliste. Dans cette perspective, le paysage automnal englouti dans la grisaille, le ciel couvert, sombre, et la boue de routes sont, comme codes spatio-temporels, en opposition antithétique avec les métaphores du printemps et du soleil<sup>1015</sup>. Composée par l'ensemble de symboles, la signification de la scène de nature trouve l'expression verbale dans un dicton populaire qui verra le jour peu après la sortie du film : « In the USSR it is always spring, for the fascists it is autumn<sup>1016</sup> ». Sauf que la projection spatiale situe les maux sociaux, métaphorisés par

---

<sup>1012</sup> BERDYAEV Nicolas, *The Origin of Russian Communism*, op.cit., p. 8.

<sup>1013</sup> *Ibid.*

<sup>1014</sup> LATYNINA Julia, « New Folklore and Newspeak », in *Re-entering the Sign: Articulating New Russian Culture*, BERRY Ellen E. et MILLER-POGACAR Anesa (ed.), Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, p. 85.

<sup>1015</sup> Avant que Staline devienne « Soleil éternel », le soleil est employé comme symbole de liberté, de lumière et d'espoir, dans la production graphique lors de la révolution (« Soleil de liberté »). Sur ce point voir : FIGES Orlando et KOLONITSKI Boris, *Interpreting the Russian Revolution: The Language and Symbols of 1917*, Yale University Press, 1999, p. 38, 71; SIRONNEAU Jean-Pierre, *Secularisation et religions politiques: With a Summary in English*, La Haye, Paris, New York, Mouton éditeur, p. 445.

<sup>1016</sup> LATYNINA Julia, « New Folklore and Newspeak », in *Re-entering the Sign: Articulating New Russian Culture*, BERRY Ellen E. et MILLER-POGACAR Anesa (ed.), op. cit., p. 86.



l'image de l'automne éternel, en Allemagne nazie, alors que, dans le film de Romm, il s'agit du monde impérialiste comme ennemi cumulatif du pays soviétique.

La mobilité est particulièrement intéressante comme paramètre pour saisir le contraste entre la substance boueuse dans l'image filmique et le spectacle naturel immobile qui est enseveli sous la carapace de neige dans le tableau littéraire. Le dynamisme de la boue se manifeste surtout au dénouement du film où les roues de la voiture font leur course à travers la matière de nature différente. Mais regardons d'abord comment le processus de transformation de la boue s'intègre dans l'organisation spatiale de la scénographie filmique. À un moment donné, on observe une brusque perturbation de la course de la diligence d'un plan à l'autre. La voiture traverse le cadre en ligne diagonale en allant dans la direction opposée par rapport à sa course. De là naît l'impression que la course de la voiture s'infléchit (fig. 9, 10, 11).

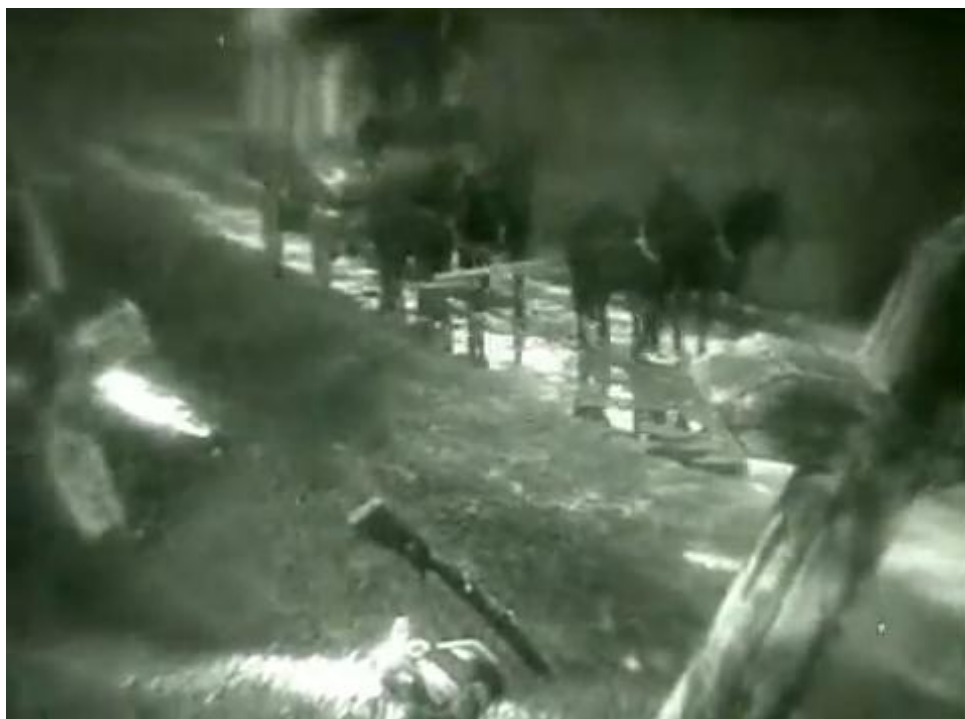


Figure 9.



Figure 10.



Figure 11.

L'effet est atteint surtout par un changement soudain de l'angle de prise de vue et de la position de la caméra. Il s'agit ici de la technique en rupture avec la loi des 180 degrés définissant la position de la caméra par rapport au personnage (ou objet) en mouvement. On assiste ici au déséquilibre du graphisme qui est créé par l'interaction des éléments visuels et du travail de la caméra : le rythme saccadé du montage de plans, les lignes de direction interrompues dans la course de la voiture, la célérité de la course des chevaux, l'angle de prises de vues. Toutes les composantes du dispositif visuel produisent le sens narratif en rendant immédiatement lisible l'atmosphère orageuse, explosive même, qui se produit dans la diligence. Dans la version sonorisée du film, le sens sera également renforcé par l'intervention de la musique extra-diégétique de l'orchestre, surtout celle des cuivres, dont les ondes sonores pointues, aiguës, signalant l'alarme, ajoutent à la fièvre montée de la trajectoire de la société de la diligence.

Mieux encore, l'iconographie de la matière boueuse est en accord avec le rebondissement narratif et la désorientation de la structure géométrique de l'espace. Dans quelques plans de la dernière séquence, elle semble différente de celle qu'on a vue au début du film. La terre détrempée est sillonnée de petits ruisseaux scintillants qui lui confèrent l'air plutôt printanier. La stratégie du visuel rompt l'uniformité et la monotonie morne du paysage en conférant à l'image un élan de mouvement, une anticipation de changement. C'est ainsi qu'en termes de géométrie topographique, le paysage filmique se montre en contraste avec celui décrit dans le récit littéraire.

La dimension psychologique du tableau paysager se différencie de celle du spectacle de nature littéraire d'où se dégage une atmosphère silencieuse, menaçante, onirique. Les ruisseaux où jouent de petites étincelles de rayons de soleil rehaussent le changement de l'atmosphère et la permutation des rapports de pouvoir dans la diligence<sup>1017</sup>. Ici, on entre dans l'imagerie des eaux printanières (*vešnie vody*) dont le symbolisme signifie le renouvellement et la renaissance de la vie, non seulement dans le champ artistique, russe et soviétique, mais aussi dans l'imaginaire collectif.

Ainsi, toutes les composantes de l'architecture visuelle de l'image contribuent à façonner la signification du paysage qui sert de moyen d'exprimer le rebondissement

---

<sup>1017</sup> Notons sur ce point que les eaux mouvantes se situent, chez Maupassant, sous le signe de la liquidité des eaux perfides, liées à la sexualité et au fluide féminin.

événementiel, le renversement des rapports de pouvoir entre les personnages et le net virage, à 180 degrés, de la conscience politique de l'héroïne. Alimentée par les voix discursives, la scénographie du paysage véhicule une certaine vision d'avenir pour Pyška, et, dans un sens plus large, l'orage des futurs combats révolutionnaires et l'avancement de la course de l'Histoire. On constate que la signifiante du spectacle paysager, en tant que forme chronotopique, se construit à travers le rapport entre deux paramètres, spatial et temporel, social et historique.

De même, il faut noter une curieuse dualité de la représentation des lieux. D'un côté, il y a un écart évident entre l'esthétique de l'espace et du mouvement que propose le film de Romm et celle propre au cinéma des années 1930 où la signification de la spatialité et du déplacement est générée par le graphisme du voyage en train. Ainsi, le paysage vu par la vitre du coupé de train fonctionne comme « a metaphor for a dynamic vision and a means of representing the flux of experience associated with the revolutionary transformation of everyday life<sup>1018</sup> ». On comprend pourquoi l'ordre visuel du voyage présenté dans *Pyška* se lit comme étranger par le spectateur soviétique des années 1930. Par ailleurs, les prises de vue de la route, cahoteuse et boueuse, traversée par les roues de la diligence, suscitent une impression étrange de déjà-vu, quelque chose qui est propre notamment au contexte de Russie. Cette facette signifiante de l'image relève de l'imaginaire collectif lié au problème routier réel qui est omniprésent en Russie, quelle que soit l'époque historique, tsariste, soviétique ou même postsoviétique. L'état désastreux des routes est devenu proverbial en Russie, au point de donner naissance à quelques expressions devenues désormais classiques, comme celle-ci : « En Russie, deux catastrophes - les sots et les routes ». Cette expression dont la paternité n'est pas certaine est originaire de la Russie prérévolutionnaire. Largement citée, elle ne perd pas de son actualité en Russie soviétique<sup>1019</sup>. Soit une autre, d'origine étrangère : « There are no roads in Russia, only directions<sup>1020</sup> ». Sheila Fitzpatrick fournit quelques brèves

---

<sup>1018</sup> WIDDIS Emma, *Visions of a New Land*, op.cit., p. 121.

<sup>1019</sup> La phrase est attribuée à quelques classiques russes, le plus souvent à Nikolaj Gogol', mais aussi à Mikhaïl Saltykov-Ščedrin et Nikolaj Karamzin.

<sup>1020</sup> Selon le dictionnaire des citations littéraires, l'expression est attribuée à deux personnalités historiques, Napoléon I<sup>er</sup> et Winston Churchill. Voir : DUŠENKO Konstantin V. (éd.), *Slovar' sovremennyh citat : 5200 citat i vyraženii XX i XXI vv. i ih istočniki, avtory, datirovka* [Dictionnaire des citations contemporaines.

remarques sur la situation des routes et du transport par rapport aux centres urbains, en Russie stalinienne des années 1930. Si dans les petites villes, « paved roads were still a comparative rarity at the end of the decade<sup>1021</sup> », on peut facilement imaginer l'état de choses dans les régions rurales où les chemins devenaient quasi impraticables lors de longues périodes de précipitations et dont les habitants se déplaçaient « through unpaved streets that were piled with snow in winter and seas of mud in autumn and spring<sup>1022</sup> ». La sensation de déjà-vu renvoie peut-être à ce duo, qui fonctionne en symbiose, phénomène du réel et image culturelle. Ainsi, le visuel de la course de la diligence s'enfonçant dans la boue du chemin creusé d'ornières réanime d'autres images, celles des routes défoncées du paysage bien réel des villages en Russie soviétique, faisant penser à la routine pénible de la vie paysanne dans le pays du bonheur socialiste. Il en est de même pour le graphisme des roues de la diligence qui font penser à celles de la télègue<sup>1023</sup> cahotant dans les ornières remplies d'eau. On observe ici l'interaction des discours dans le processus de production du sens, ce qui s'opère par le biais du rapport temps-espace. Ainsi, dans le contexte des années 1930, le passé et le présent, l'espace étranger lointain et la réalité d'ici et de maintenant définie par le profil géographique, s'unissent dans l'esthétique de l'image en créant une perception dualiste de la spatialité et la temporalité.

Comme nous l'avons observé antérieurement, l'atmosphère d'inquiétude, d'angoisse et de danger insaisissable qui se dégage de l'univers du récit de Maupassant fait naître le pressentiment de catastrophe imminente qui peut surgir à tout moment, et l'impression d'être hanté par le destin aveugle, imprévisible. Le sentiment d'inquiétude et de doute est renforcé par l'obscurité à l'heure de départ de la diligence, ni jour ni nuit, et par l'agissement des forces hostiles et imprévisibles de la nature dont la neige est l'agent le plus important. L'étrange résonne dans le hasard des rencontres. Une cause inconnue réunit les voyageurs dans la diligence. Le fait que Boule de suif se trouve avec ceux-ci dans la même voiture est un cas fortuit. La distribution de places dans la diligence se

---

XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles] [Словарь современных цитат: 5200 цитат и выражений XX и XXI вв., их источники, авторы, датировка], 4<sup>e</sup> édition, Moskva, EKSMO, 2006, p. 594.

<sup>1021</sup> FITZPATRICK Sheila, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, *op.cit.*, p. 51-52.

<sup>1022</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>1023</sup> Le chariot de charge à quatre roues et attelés d'un cheval dont les kolkhoziens soviétiques vont servir pendant de longues décennies à venir.

place dans le même ordre du glissement subreptice de faits, « [p]ar un hasard étrange, toutes les femmes se trouvaient sur le même banc » (I, 90).

En revanche, le film soviétique met en œuvre un déroulement d'événements plus ou moins logique. L'intrigue est amorcée par le fait que Pyška se retrouve dans la voiture avec ceux qui l'enverront au sacrifice forcé. C'est suite à cette rencontre décisive que le destin de l'héroïne prend virage. Or, il y a là une certaine logique espace-temps selon laquelle progresse l'ordre événementiel. Effectivement, la raison pour laquelle la Boule de suif soviétique n'échappe pas à la compagnie des notables et, par conséquent, aux épreuves à venir, n'est plus la même que dans le récit littéraire. Chez Romm, c'est tout un enchaînement de raisons explicables, dont certaines de nature 'man-made', qui conduit l'héroïne notamment dans cette diligence et non pas dans une autre. Tout d'abord, sa voiture est en panne. En outre, face au geste de refus catégorique de Loiseau, Pyška se trouve en état d'hésitation. Ce n'est qu'après avoir été encouragée par le cocher que celle-ci monte dans la voiture. Par conséquent, elle prend la seule place qui reste inoccupée. Même si les scènes et les remarques des passagers, introduites dans le film soviétique, engendrent un effet de suspense, cela se fait sans laisser la logique céder à l'existence de l'inexplicable, de l'étrange, du destin aveugle. Faisant partie de la partition du spectacle filmique, la boue - oh combien réaliste ! - agit, tout au cours de l'intrigue et surtout au dénouement du film, de telle façon que le tragique et la mort se font démystifier. Présentée sur le plan tragique dans la séquence d'ouverture, la boue du champ de bataille se transforme, plus tard dans l'intrigue, en boue printanière, matière flexible, mouvante, en annonçant ainsi le changement à venir. C'est le chemin du devenir et de l'avenir qui apparaît ici et non pas celui de la mort.

La période de réalisation du film se situe entre deux décennies, 1920 et 1930, d'où l'esthétique mélangée des espaces présentés. Certains se lisent à travers l'association, soit par opposition, avec l'ordre visuel du trajet ferroviaire propre au cinéma des années 1920 alors que d'autres renvoient à la décennie suivante. La proximité physique dans le microcosme de la diligence engendre des situations embarrassantes ou désagréables, ce qui rappelle les films des années 1920 où « the train carriage served as a microcosmic

space for new kinds of social interconnection<sup>1024</sup> », dans une manifestation pratique et pas toujours confortable. Ce qui se produit dans la diligence, la révolte de l'héroïne et la solidarité de deux représentants du peuple, transforme l'espace de la voiture en champ d'affrontement de classes, prolétariat et bourgeoisie. Cela incite à comparer la diligence avec « symbolic "train of revolution" [...] as a space that brought to the fore the sometimes uncomfortable realities of social change<sup>1025</sup> ». Dès le début des années 1930, au dynamisme du train et des images paysagères passant en vitesse derrière la fenêtre succède l'esthétique de l'intérieur du wagon. En tant qu'espace stable de la communauté soviétique, le wagon sert à encadrer les scènes de sociabilité amicale et cordiale des passagers<sup>1026</sup>. Le train, l'intérieur du wagon et les compartiments sont présentés comme un site idyllique de valeurs traditionnelles de communauté, alors que la vue sur le paysage perd de son importance<sup>1027</sup>. Par rapport à cette nouvelle esthétique, la diligence occupée par la communauté désintégrée des voyageurs représente, dans *Pyška*, un espace hautement conflictuel, ce qui situe le parcours de l'héroïne en vif contraste avec l'imaginaire du voyage propre au cinéma soviétique dans cette décennie.

On peut résumer que le visuel du paysage présenté dans le film de Romm est une image hétérogène, ou dialogique pour dire en termes bakhtiniens, dont la semiosis sociale est porteuse de diverses voix discursives. D'où provient la dimension hybride de l'image au niveau du temps, dimension grâce à laquelle le monde fictif se situe à la fois dans le passé proche et lointain et le présent vécu du spectateur contemporain du film. Comme nous l'avons montré tout à l'heure, l'aspect hybride du tableau paysager et les couches multiples du sens qui y résident s'expliquent par le statut intermédiaire du film qui, par son époque du tournage, se situe entre deux décennies. Non seulement le visuel du paysage s'inscrit dans l'ensemble de règles et de tendances existant dans le domaine des arts soviétiques des années 1930, mais également on peut y observer des traits de l'imaginaire artistique de la décennie précédente. En outre, l'esthétique du paysage est influencée par le préconstruit culturel dont les racines remontent au passé plus lointain et se situent dans l'imaginaire collectif russe du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais c'est aussi l'idéologie du

---

<sup>1024</sup> *Ibid.*

<sup>1025</sup> *Ibid.*

<sup>1026</sup> WIDDIS Emma, *Visions of a New Land*, op.cit., p. 137.

<sup>1027</sup> *Ibid.*, p. 138.

moment présent dont est investie la vision artistique qui devient de plus en plus politisée vers la fin des années 1920 et surtout dans la décennie suivante.

La course de la diligence, la boue de la route, l'espace intérieur de la voiture, la représentation de l'héroïne, la scénographie de ces ingrédients visuels possède un sens polyvalent façonné par le travail qui se joue dans les strates profondes du spectacle filmique. Tous ces éléments coexistent dans un ensemble organique qui modifie insidieusement la signification du parcours de Pyška par rapport au trajet de Boule de suif, son prototype littéraire.

## **Chapitre VI**

### **Plurivocalité de l'image filmique : image indisciplinable**

La lecture comparative de la poétique sociale du film à travers celle du texte source permet de faire une curieuse constatation. Nous avons observé dans l'esthétique de l'image filmique l'intervention de nombreux éléments discursifs qui sont associés au discours autoritaire idéologique, en conformité avec les exigences et consignes imposées à la production soviétique artistique par l'État. Par ailleurs, ces images résistent à être inscrites dans un seul sens, univoque, monolithique, dû à l'intrusion d'autres voix discursives qui confèrent des notes quelque peu dissonantes au spectacle filmique. C'est ici que la pensée bakhtinienne se trouve particulièrement utile. Le recours au concept de la plurivocalité et du dialogisme permet de déceler dans les strates textuelles profondes des images filmiques le résonnement d'autres voix sociales que celles de la raison d'État et de l'hégémonie discursive, voix subversives dont l'investissement perturbe l'uniformité du message idéologique explicite. On se demande quelle est la nature de ces voix contestataires et quel message celles-ci communiquent à propos de la femme et du féminin. C'est autour de cet axe que s'organise notre réflexion dans le présent chapitre.

#### **1. L'image filmique des années 1930 : esthétique de portée idéologique**

Dans les années 1930, la spécificité des produits artistiques relève de la situation globale de l'industrie cinématographique soviétique dans laquelle travaillent des cinéastes, surtout au début de la décennie, période dans laquelle l'esprit frondeur et la



créativité contestataire ne sont pas bien accueillis. Conformément à la ligne du Parti, le devoir du cinéma est défini dans les termes suivants : « In the period of socialist construction cinema must, first and foremost, be the most powerful instrument for deepening the class consciousness of the workers, for the political re-education of non-proletarian strata of the population and the peasantry<sup>1028</sup> ». Même avant que le pacte entre l'État et l'art soit ratifié officiellement en 1934 par l'inauguration du réalisme socialiste, les cinéastes sont censés suivre les consignes prescrites par l'idéologie officielle et par la doctrine artistique naissante. Or, il importe de noter à ce point que le réalisme socialiste n'apparaît pas une doctrine monolithique, figée, mais plutôt « a shifting discourse, defined more often than not negatively and relationally, and as such had to maintain a degree of flexibility », comme l'observe Haynes en ajoutant que le réalisme socialiste « was rarely wholly determined by, but more often responsive to, the changing needs of the Soviet State<sup>1029</sup> ». Dès 1934, toute esthétique est interprétée en fonction de critères idéologiques, ce qui munit le cinéma d'un rôle important dans l'expression de la nouvelle réalité, dans la construction du nouvel imaginaire, l'élaboration du nouveau discours, discours soviétique, dans la construction du Nouvel Homme et la formation de modèles de conduite des Soviétiques.

Il importe pourtant de noter que même si la logique du réalisme socialiste demande de situer les œuvres artistiques dans l'esprit positif, il ne s'agit pas de fabriquer un sujet simpliste avec un happy-end banal. Comme le disait Boris Šumjatskij, haut fonctionnaire du cinéma à cette période<sup>1030</sup> : « The optimism of the stereotyped "happy ending" has nothing in common with socialism realism. On the contrary, the work as a whole, every character, theme and idea in a film must be permeated with optimism<sup>1031</sup> ». Soucieux d'offrir au public soviétique une variété de genres saturés d'optimisme et de rire, parmi les trois, drame, conte de fées, comédie. Šumjatskij se montre particulièrement favorable au genre de la comédie qui est promue largement pour son potentiel d'offrir un spectacle divertissant, joyeux et optimiste. C'est cette époque qui entrera dans l'histoire du cinéma

---

<sup>1028</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>1029</sup> HAYNES John, *New Soviet Man. Gender and Masculinity in Stalinist Soviet cinema, op.cit.*, p. 7.

<sup>1030</sup> Bolchevik de long stage, activiste du parti, administrateur puissant, Boris Šumjatskij détient le poste de directeur de Sojuzkino de 1930 à la fin de 1937. Il sera à son tour exécuté, en 1938.

<sup>1031</sup> Cité dans : HAYNES John, *New Soviet Man. Gender and Masculinity in Stalinist Soviet cinema, op.cit.*, p. 11.

soviétique comme période à la Alexandrov, père-cinéaste de toutes ces comédies joyeuses et lumineuses glorifiant le bonheur socialiste stalinien. L'univers de ces films est habité de personnages dont la plupart paysans chantant et dansant dans les champs de blé mur, sous les cieux clairs et la lumière du soleil, où règne le bonheur parfait, l'atmosphère d'insouciance, de joie et de gaîté, et, ce qui est important aussi, la plénitude et l'abondance. Cet univers fictif s'éloigne de problèmes de la vie réelle de la grande majorité de la population soviétique mais est conforme avec la mythologie stalinienne déclarant l'avenir communiste radieux comme l'avenir déjà construit et le bonheur atteint. D'ailleurs, la célèbre formule de Staline – « La vie est devenue meilleure, camarades ; la vie est devenue plus joyeuse<sup>1032</sup> » – confirme la promesse du bonheur qui se dégage des comédies d'Alexandrov. Les créations d'Alexandrov sont exemplaires dans le sens qu'elles illustrent la nouvelle approche du cinéma soviétique. Ainsi, pour gagner le soutien du public et pour accomplir la tâche importante qui lui est confiée, le cinéma se doit de s'adresser à l'esprit et au cœur du spectateur en épousant de façon efficace le contenu idéologique, l'aspect du divertissement, la psychologie de personnages et la sphère émotionnelle.

Même si le contrôle étatique sur la production cinématographique soviétique est un fait largement admis, ce serait pourtant simpliste de dire que l'État-parti est imposé un type spécifique de films et un ensemble de personnages munis de traits spécifiques (*typage*) sur les cinéastes qui y résistent. Pareillement simpliste serait de suggérer que le public était passif en visionnant ces films et se sentait opprimé par le message communiqué par ceux-ci. Comme le note sur ce point Haynes dont nous partageons le point de vue, « [s]uch an approach vastly underestimates the intelligence and resourcefulness of both the producers of these films and the consumers who did, on occasion flock to see them<sup>1033</sup> ». On ne peut pas négliger non plus le fait que dans les années 1930, pour la plus grande partie de la population soviétique, l'identité soviétique, soviéticité, n'est pas une identité fausse, artificielle, imposée du haut. En revanche, « [i]t was, rather, a lived

---

<sup>1032</sup> DUŠENKO Konstantin V. (éd.), *Slovar' sovremennyh citat : 5200 citat i vyraženij XX i XXI vv. i ih istočniki, avtory, datirovka* [Dictionnaire des citations contemporaines, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles], *op.cit.*, p. 449. Devenue désormais un slogan largement cité, cette phrase est lancée par Staline lors du discours prononcé au Premier Congrès des stakhanovistes de l'Union soviétique, le 17 novembre 1935.

<sup>1033</sup> HAYNES John, *New Soviet Man. Gender and Masculinity in Stalinist Soviet cinema*, *op.cit.*, p. 11.

identity<sup>1034</sup> ». D'où l'enthousiasme remarquable des masses et le soutien du régime de la part de nombreuses activistes, surtout de la jeune génération croyant participer à un processus historique de transformation<sup>1035</sup>. Et, de l'autre côté, c'est aussi la résignation et la passivité générales de la population soviétique devant l'intrusion de l'État-parti dans toutes les sphères de la vie, devant le contrôle et la surveillance généralisés, devant le durcissement de la vie et la terreur. Cela permet de comprendre pourquoi tant d'aspects de la réalité soviétique dérangeante - politique sociale de l'État dictateur, de nombreux problèmes vécus au quotidien où la pénurie de tout est ressentie constamment et la vie tourne constamment autour des questions comment procurer des nécessités de base pour survivre<sup>1036</sup>, angoisse d'être un jour dénoncé à son tour, idéologie imprégnant tous les aspects de la vie, directives idéologiques et slogans de campagnes propagandistes qui changent constamment – tous ces points ne peuvent simplement pas, à cette époque, être un sujet à toucher ni à affronter par le regard critique dans une œuvre artistique. Si dans ce royaume de 'l'avenir radieux' et de la lumière éblouissante, la satire est vue comme dangereuse, c'est que « precisely because it was inherently subversive of the established order<sup>1037</sup> ». Dans la société en construction vers la stabilité, où la conformité et le bonheur sont proclamés, « the only whips allowed were those that lashed from above, weapons of punishment like the old knout<sup>1038</sup> ». Le seul objet permis pour la critique, ce sont des ennemis étrangers du pays soviétique et des éléments hostiles intérieurs qui, bien que ne pas propres à la société soviétique, y sont encore présents en tant que restants de la période de la NEP (Nouvelle Politique Économique).

Cela permet de comprendre pourquoi la critique et le rire dans le film de Romm visent quasi exclusivement les compagnons de voyage de Pyška, ceux-ci étant constamment ridiculisés. Le rire et la ridiculisation servent d'un moyen d'engendrer auprès le public un sentiment de division entre 'nous'/'notre monde' et 'eux'/'monde capitaliste', étranger. Dans la confrontation entre Pyška et ses compagnons de voyage,

---

<sup>1034</sup> WIDDIS Emma, *Visions of a New Land*, op.cit., p. 1.

<sup>1035</sup> FITZPATRICK Sheila, *Everyday Stalinism: ordinary life in extraordinary times: Soviet Russia in the 1930s*, op.cit., p.68-69.

<sup>1036</sup> Sur ce point voir : FITZPATRICK Sheila, *Everyday Stalinism*, surtout le chap.2 « Hard Times », op.cit., p. 40-66.

<sup>1037</sup> TAYLOR Richard, « Red stars, positive heroes and personality cults », in *Stalinism and Soviet Cinema*, TAYLOR Richard and SPRING Derek (ed.), op.cit., p. 76.

<sup>1038</sup> *Ibid.*

ceux-ci sont articulés par le visuel et l'auditif non pas comme des porteurs de défauts de la nature humaine, mais en tant figures symboliques de la société bourgeoise, oppressive et hostile, alors que pour *Pyška*, le spectateur est incité à éprouver des sentiments de compassion, de compréhension, de pitié, de tendresse même et d'espoir.

Cette brève réflexion sur quelques points marquants de l'aspect idéologique de l'esthétique du cinéma soviétique des années 1930 éclaire la façon dont les personnages sont traités dans le film de Romm en fonction de l'époque de production. La dichotomie bien/mal, bon/mauvais comme échelle d'évaluation sous le signe de laquelle se situent les portraits des figurants de l'intrigue du film *Pyška*, ne laisse guère de place à l'ambiguïté, l'allusion et l'indétermination par lesquelles est envahi l'univers de « Boule de suif ». Le monde manichéen des valeurs socialistes, monde définitivement dualiste, est incompatible avec les nuances incertaines et les demi-teintes dans la nouvelle, que ce soit le scepticisme et l'indétermination de la voix narratrice qui n'épargne personne ou bien la grisaille entre le clair et l'obscur qui rend les formes visibles floues et imprécises.

## **2. Vocation historique de la mythologie populaire : folklore et idéologie**

La transposition que Romm fait de la nouvelle de Maupassant est aussi intéressante sur le plan des motifs mythiques, car il y a là une différence majeure entre deux récits. Ainsi, au lieu du mythe biblique de Judith dont la trame narrative se lit dans le texte de Maupassant, l'aventure de l'héroïne du film est brodée sur divers motifs de la mythologie populaire. Or, ce qui nous retient ici c'est les références culturelles dont la situation narrative est investie et qui y confèrent des traits reconnaissables au *zeitgeist* du début de la décennie 1930.

Il faut ici insister sur l'importance des éléments de la culture populaire dans le film au point qu'on se croit parfois dans l'univers de contes merveilleux du folklore russe. Sauf qu'au lieu d'un brave garçon, naïf et maladroit, c'est une femme qui agit dans le rôle de personnage exécutant. On observe tant de points communs que partagent *Pyška* et Ivan le Sot, personnage légendaire dans les contes populaires russes. À commencer par le fait que l'héroïne du film dont la vie a mal tourné est tout aussi jeune, naïve, un peu gauche et souvent comique. Et tout comme un héros traditionnel du conte qui se rend à un voyage

périlleux<sup>1039</sup>, voilà notre héroïne qui prend le large en bravant les obstacles sur les routes de l'inconnu. Il faut tout de même retenir l'idée de nature particulière de ces obstacles. À part la scène avec la vache où nous avons examiné les composants du sens d'origine folklorique, l'intervention de la mythologie populaire dans le film se manifeste dans d'autres séquences. On l'observe entre autres au début du film où Pyška apparaît au bord de la route. Avec ces deux éléments formels, la route et le début du chemin, la mise en scène crée une association immédiate avec le sujet fréquent dans tant de contes populaires merveilleux et de légendes russes où le héros est amené, tout au début de son trajet éprouvant et dangereux, au carrefour de trois routes à choisir dont chacun prédit un défi particulier et où toutes sortes d'aventures attendent le héros<sup>1040</sup>.

La culture folklorique dans le film se manifeste dans bon nombre des représentants du peuple dont les personnages sont absents dans la nouvelle. En dépit de leur petite importance et de peu ou pas d'actions dans la narration, le fonctionnement de ces acteurs secondaires est pourtant d'une portée non négligeable dans le parcours figuratif du protagoniste, car cela fait sens. En tant qu'auxiliaires, ces personnages sont chargés de fonctions particulières, d'après le schéma morphologique des contes merveilleux de Propp<sup>1041</sup>. Le menu peuple intervient dans le parcours de Pyška, d'une façon ou d'une autre. Le rôle du soldat prussien, du cocher et de la servante est surtout à souligner. Sous cette catégorie, on peut placer le petit peuple à l'auberge qui, dans son statut subjugué, passif, ne fait que suivre Pyška par le regard compatissant, lorsque celle-ci, frustrée et solitaire, apparaît dans la cour au moment du départ de la diligence. Chacun de ces figurants se range, soit par action soit par compassion ou le soutien moral, à ce côté de la barricade, celui de la fille. Parmi ceux-ci, le personnage du soldat prussien est particulièrement intéressant par son rôle de « donateur », selon le schéma de Propp : « Le

---

<sup>1039</sup> Dans sa classification, Vladimir Propp distingue les héros-quêteurs et les héros-victimes dont les départs sont différents. Vu le chemin qu'elle suit, on pourrait situer Pyška dans la deuxième catégorie, d'autant plus que le début de son trajet suit le schéma des contes où « le départ [du héros] est renforcé et prend le caractère d'une fuite ». Voir : PROPP Vladimir Ja, *Morphologie du conte, op.cit.*, p. 64-65.

<sup>1040</sup> Effectivement, la montée dans la diligence lui étant proscrite, l'héroïne doit faire face à trois options pour choisir son parcours et pour se choisir: patienter en attendant soit l'arrivée d'une autre diligence soit que sa voiture soit réparée, ou bien monter dans la diligence en bravant l'interdiction. Et, par analogie avec le schéma du conte russe, l'héroïne choisit notamment la dernière de ces trois options, celle qui présente le défi par le fait de la désobéissance. C'est ainsi que l'intrigue se déclenche.

<sup>1041</sup> *Ibid.*

donateur est rencontré par hasard, le plus souvent dans la forêt (la cabane), ou dans les champs, sur la route, dans une rue<sup>1042</sup> »; « Le héros, aussi bien quêteur que victime, reçoit de lui un moyen (généralement magique) qui lui permettra par la suite de triompher du malheur. Mais avant d'obtenir ce moyen, le héros doit subir un certain nombre d'actions<sup>1043</sup> ». On observe le cas, décrit par Propp, dans la scène du film où le soldat offre à la fille souffrante et affamée une tranche de pain qui a ici le rôle de l'objet « magique ». La vache elle aussi peut à juste titre être classée parmi les auxiliaires de l'héroïne<sup>1044</sup>. Rythmant le parcours de l'héroïne, les postures et les regards de ces petites gens, silencieux et impuissants qu'ils soient, s'accumulent dans une masse de gestes populaires en conférant au récit une dynamique de mobilisation collective du peuple opprimé. Bien qu'avec le film de Romm on ne soit pas encore dans l'esprit dynamisant du collectivisme soviétique qui se manifeste en force motrice dans les films du réalisme socialiste, on ne peut pas manquer de ressentir à travers le regard compatissant et solidaire de ces nombreux pairs d'yeux le feu de révolte qui couve et la grogne populaire qui monte. On voit donc que l'écart entre la nouvelle et le film déborde la structure narrative et le niveau actoriel. Le contenu des formes textuelles du récit filmique est orienté par les référents extra-textuels en manifestant une détermination historique, ce qui relève de la signification globale du récit.

Il y a bien d'autres cas d'investissement du discours du mythe populaire dans le film tels que celui du serpent volant dont on a parlé plus antérieurement. Personnage fabuleux dans la cosmogonie des contes populaires merveilleux russes, le dragon est représenté par la coalition hostile des bourgeois qui serrent les rangs autour de Pyška. La constellation des forces du Mal comprend aussi l'adversaire de l'héroïne, le commandant prussien<sup>1045</sup>. L'ensemble des éléments graphiques du visuel, traits de visage à l'air sinistre, regard perçant, gros plan de cadrage à l'échelle plus grande que la vie, font penser à Koščej, un autre personnage légendaire, le Mal incarné par excellence dans le folklore russe<sup>1046</sup>.

---

<sup>1042</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>1044</sup> *Ibid.*, p. 73, 134.

<sup>1045</sup> Le personnage est interprété par l'acteur Andrej Fajt qui incarne presque toujours des rôles négatifs, dû à sa réputation de super-vilain du cinéma soviétique.

<sup>1046</sup> À l'époque soviétique, ce personnage est habituellement interprété par l'acteur Gueorgij Milljar dans les films pour enfants.

Et enfin, comment ne pas voir une matrice du patrimoine folklorique dans l'histoire d'amour qui se noue entre la petite servante de l'auberge et le soldat prussien. Les tentatives de ce dernier de conquérir le cœur de la jeune fille au caractère espiègle renvoie à la structure narrative des contes populaires merveilleux où le héros est censé accomplir une série d'épreuves courageuses pour gagner l'amour de sa bien-aimée, conformément à la distribution de rôles masculin et féminin<sup>1047</sup>. Or, la distorsion de la structure traditionnelle du conte est visible sur le plan de la narration. Tout d'abord, la perspective du bonheur dans le mariage se fait bloquer par le développement narratif, ce qui peut être interprété comme impossibilité du bien-être et de la joie dans la société bourgeoise pour les amoureux, issus du peuple tous les deux<sup>1048</sup>. En plus, les épreuves que subit le soldat sont modifiées selon les normes admises de comportement de sexes et conformément aux priorités politiques, propres à l'époque de réalisation du film. Au lieu de passer par une série de défis, deux personnages, homme et femme, s'adonnent ensemble, et avec plaisir apparent, au labeur quotidien. Il n'y a pas là de sacrifice; c'est tout simplement un travail collectif, activité domestique, utile et bienfaisante du point de vue des valeurs soviétiques.

Que les effets de sens proviennent de l'interaction de la mythologie populaire et de l'idéologie, voilà ce qui révèle la cohabitation paradoxale des voix sociales dans la poétique du film. D'autant plus paradoxale que le folklore est vu par le régime stalinien avec méfiance, comme le champ du spontané, de l'imprévisible, du chaos et, par conséquent, dangereux. La culture officielle, promue par l'État, déploie divers moyens pour contrôler la culture populaire authentique et en freiner l'épanouissement. Cette

---

<sup>1047</sup> SHAPINSKAYA Ekaterina N., « Social Construction of Gender Roles in Soviet Film », in *Gender in Film and the Media, East-West Dialogues*, OLEKSY Elżbieta H., OSTROWSKA Elżbieta and STEVENSON Michael (ed.), *op.cit.*, p. 152-53.

<sup>1048</sup> Effectivement, l'amour harmonieux de deux personnages permet d'anticiper le futur mariage en tant que continuation logique des rapports entre homme et femme, développement qui présente un élément structurel du texte folklorique russe. Dans la classification établie par Vladimir Propp, le mariage est l'une des fonctions immanentes des personnages dans les contes merveilleux russes. Suivant la réflexion d'Alan Dundes, on peut se demander si ce motif du mariage hypothétique de deux personnages, soldat et servante, s'enracine dans la culture russe : « For exemple, does not the fact that Propp's last function is a wedding indicate that Russian fairy-tale structure has something to do with marriage? [...] Whether this is so or not, there is certainly no reason in theory why the syntagmatic structure of folktales cannot be meaningfully related to other aspects of a culture (such as social structure) ». Voir : DUNDES Alan, « Introduction », PROPP Vladimir, *Morphology of the Folktale*, WAGNER Louis A. (ed.), Austin and London, University of Texas Press, 1970 [1968], p. XIII.

politique se situe dans l'ensemble de stratégies dont le régime se sert pour tenir sous contrôle de nombreuses nationalités qui habitent les vastes espaces du pays, en écrasant le nationalisme local, en surveillant et apprivoisant la culture nationale. Dans cette perspective, la collaboration organique, dans le film de Romm, de l'idéologie et du folklore, champs incompatibles, par essence, l'un avec l'autre, ne peut que surprendre. Sur ce point, Latynina fournit des observations utiles sur les rapports entre le folklore et le système de représentations collectives dans la production culturelle les années 1920-1950<sup>1049</sup>. D'un côté, les formules folkloriques anciennes pénètrent la culture populaire soviétique. Or, de l'autre côté, l'idéologie est construite « as an *absolutization* of folkloric metaphors<sup>1050</sup> ». Il en résulte le rapport complexe entre le folklore et l'idéologie qui se trouvent impliqués dans l'échange réciproque, mais cela d'une telle façon que « the influence of ideology on folklore was preceded by the influence of folklore on ideology<sup>1051</sup> ». Il s'ensuit que le folklore soviétique de cette période représente le pur exemple de la langue officielle du pouvoir. De là naît le nouveau folklore, phénomène unique de la culture populaire, qui est l'un de « the most adequate realizations of the ideological myth<sup>1052</sup> » et sert comme moyen d'exprimer une nouvelle réalité, celle de la société soviétique. La littérature du réalisme socialiste est en rapport étroit avec le folklore, tant au niveau du sujet qu'à celui de la nature fantastique des significations<sup>1053</sup>. Cela permet de comprendre les modalités de fonctionnement paradoxal de l'idéologie et des techniques folkloriques dans *Pyška*.

### 3. Au croisement identitaire : trinité de visages sociaux de la fille publique

Parmi tous les figurants du film, c'est dans l'image du protagoniste principal que l'interaction des voix discursives dissidentes est la plus sensible. Que ce soit l'apparence physique, la personnalité ou bien le métier scandaleux, le personnage échappe aux contraintes du discours autoritaire et refuse d'être complètement situé sous le signe du manichéisme primaire, alors que ses adversaires s'inscrivent définitivement sous le signe

---

<sup>1049</sup> LATYNINA Julia, « New Folklore and Newspeak », in *Re-entering the Sign: Articulating New Russian Culture*, BERRY Ellen E. et MILLER-POGACAR Anesa (ed.), *op. cit.*

<sup>1050</sup> *Ibid.*, p. 86 (souligné dans le texte).

<sup>1051</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>1052</sup> *Ibid.*

<sup>1053</sup> *Ibid.*, p. 87.



du Mal. En effet, cette prostituée, figure étrangère par rapport aux valeurs soviétiques et aux règles artistiques délimitant ce qui peut être dit, est présentée de telle façon qu'elle devient franchement sympathique et attirante, malgré ses nombreux défauts que le spectateur lui pardonne volontiers. On voit donc un personnage déconcertant, très plaisant et charmant à la fois. Or, nous allons voir que cette complexité est porteuse d'un sens différent que celui qui donne l'essence à l'image plurivocale de l'héroïne maupassantienne.

Notons tout d'abord que le film de Romm témoigne de certains changements qui se produisent dans la tradition du cinéma soviétique selon laquelle les personnages positifs étaient censés être présentés à la lumière positive, sans faille ni défaut, tant de l'extérieur que de l'intérieur. Les critères de représentation du héros positif changent au début des années 1930, suite aux mesures prises dans le cadre de la transformation de l'industrie cinématographique pour rendre le cinéma à la fois plus rentable et plus attirant au spectateur. Il est donc permis, même conseillé, par les autorités de représenter le personnage positif avec certaines faiblesses pour qu'il apparaisse plus réel et, par conséquent, plus crédible auprès du spectateur. Cela peut en partie expliquer la façon dont le protagoniste principal est présenté dans le film de Romm.

Ce qui définit l'identité de Pyška c'est surtout la multiplicité des visages sociaux. Celle-ci en possède trois, femme, paysanne et prostituée. Au niveau de la narration, il n'y a pas de différence tangible entre deux protagonistes, littéraire et filmique, sauf que dans la nouvelle, l'origine de Boule de suif est présumée populaire et non pas spécifiquement paysanne. Nous avons examiné les voix discursives qui s'investissent dans le texte de Maupassant en rendant intelligible le statut distinct de l'héroïne au niveau socioculturel. Pour chercher à comprendre la différence entre celle-ci et son avatar soviétique, il faut tenir compte de ce qui fait la singularité des visages sociaux de cette dernière. À part le rôle des facteurs de l'époque historique de réalisation du film, il importe également de considérer les implications du soubassement socioculturel remontant au XIX<sup>e</sup> siècle.

L'intérêt réside dans la présence même de ces trois groupes sociaux sur le devant de la scène filmique. La question nous renvoie au lien entre ce fait d'ordre narratif et celui d'ordre historique, culturel et social qu'est le statut de ces groupes dans la structure de la société soviétique et dans le domaine des arts. Jusqu'au début des années 1930, la

paysannerie, les femmes et les prostituées sont loin de constituer l'avant-garde dans la sphère politique et idéologique du jeune pays soviétique. Cela n'est pas sans conséquence sur l'imaginaire artistique. Pour ce qui est du cinéma, les femmes n'y figurent pas dans le rôle du premier plan jusqu'au début de la décennie, sans parler des personnages des paysannes et ceux des prostituées. Ce sont les héros masculins qui dominent de loin l'imaginaire artistique, notamment celui du grand écran. La situation commence à changer dans les premières années de la décennie, suite au changement du rôle social des femmes en général et des paysannes en particulier qui se trouvent de plus en plus impliquées dans la vie sociale du pays. Cela s'explique par le changement de la ligne du Parti à cette époque qui voit le lancement de grands chantiers industriels et la reconstruction massive du pays.

En ce qui concerne le statut de femme de l'héroïne, il faut tenir compte de ce que les réflexions théoriques et la politique des fondateurs du pays soviétique sont marquées par l'hésitation sur le dossier des questions portant sur les rapports entre homme et femme, la problématique féminine et la sexualité, tant dans les premières années après la révolution que plus tard, sous le régime stalinien. La femme et la féminité sont considérées par les idéologues du socialisme soviétique comme une sphère complexe, vague et obscure, ce qui explique en partie la spécificité de la représentation de la femme dans le cinéma soviétique. Ainsi, dans les films de cette période, les héroïnes du grand écran sont marquées par un état d'esprit arriéré, ce qui se manifeste dans un attachement excessif de celles-ci à la religion<sup>1054</sup>. Notons que les bolcheviks reprennent la notion de Marx déclarant la religion « opium pour le peuple<sup>1055</sup> ». Mais c'est surtout le conservatisme et l'esprit rétrogradé des femmes que les théoriciens du bolchévisme considèrent comme danger pour la cause révolutionnaire. Lénine souligne le rôle réactionnaire et nuisible que

---

<sup>1054</sup> MAYNE Judith, *Kino and the Woman Question. Feminism and Soviet Silent Film*, Columbus, Ohio State University Press, 1989, p. 87.

<sup>1055</sup> À cet égard est intéressante la réflexion de Léon Trotskij, dans son article intitulé « La vodka, l'Église et le cinéma ». Trotskij y parle du cinéma comme compétiteur puissant de ces deux instruments du pouvoir et d'exploitation du peuple qui sont l'Église dont les méthodes d'influence et l'expérience sont forgées depuis des siècles, et la vodka dont le régime tsariste se servait du monopole d'état comme moyen de manipulation du peuple. Trotskij met le cinéma en valeur comme outil le plus puissant dans le combat pour la conscience de la population mais aussi comme type de loisir et source de revenus de l'état pour s'opposer à la puissance de la religion et de la vodka. Voir sur ce point : TAYLOR Richard, « Ideology and Popular Culture in Soviet Cinema : The Kiss of Mary Pickford », in *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, LAWTON Anna (ed.), p. 54.

la femme joue dans la vie de l'homme en empêchant celui-ci de s'adonner pleinement à l'activité révolutionnaire : « The backwardness of women, their lack of understanding for the revolutionary ideals if the man, decrease his joy and determination in fighting. They are little worms which, unseen, slowly but surely rot and corrode<sup>1056</sup> ». Cette même thèse détermine l'idéologie officielle à l'égard de la femme en Russie soviétique plus tard, dans les années 1920.

On ne peut pas négliger non plus le fait que la perception collective de la femme comme inférieure par rapport à l'homme s'enracine dans une longue tradition de la culture russe alimentée par la religion orthodoxe. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, « Russians of both the upper and the lower classes had assimilated the Orthodox perception of women as inferior by nature, and they regarded every step toward increasing women's freedom in the family and society as damaging to morality », comme l'observe Natalia Pushkareva<sup>1057</sup>. Au fur et à mesure que la situation s'améliore au XIX<sup>e</sup> siècle grâce aux réformes, les femmes commencent à s'introduire dans la vie politique, culturelle et académique, ce qui ne passe pas sans opposition de la société : « These women had to face misunderstanding on the part of society and the intellectual barriers of prejudice and outdated legal restrictions<sup>1058</sup> ».

C'est notamment au XIX<sup>e</sup> siècle que la fameuse "Question des femmes" est finalement posée<sup>1059</sup>. Ladite question des femmes comprend le questionnement sur la place et le rôle de la femme dans la société et dans la famille et aussi sur les problèmes proprement féminins. Faisant partie de l'ensemble de problèmes sociaux de la société russe à l'époque, la question des femmes se fait soulever suite à l'émergence de préoccupations et de problèmes féminins dans la sphère publique. Les sujets tels le rôle

---

<sup>1056</sup> ZETKIN Clara, *Reminiscences of Lenin. Dealing with Lenin's Views on the Position of Women and Other Questions*, London, Modern Books, 1929, p.57.

<sup>1057</sup> PUSHKAREVA Natalia, *Women in Russian History. From the Tenth to Twentieth Century*, trans. Eve LEVIN, Armonk, London, M.E. Sharp, 1997, p. 162.

<sup>1058</sup> *Ibid*, p.256.

<sup>1059</sup> Par tradition, on associe l'apparition de la 'question des femmes' en Russie avec la période de l'adoucissement de la censure, suite au décès de Nicolas II, en 1855. Sur ce point voir surtout : ENGEL Barbara A. *Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth-Century Russia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; STITES Richard, *The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860-1930*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1978.; TIŠKIN G.A., *Ženskij vopros v Rossii v 50-60 gg. XIX v.*, Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, 1984.

de la femme dans la famille, le droit de la femme pour la formation, la femme et l'amour commencent peu à peu à figurer dans les discussions publiques. C'est dans les termes suivants qu'Alexandra Kollontai, l'une des activistes les plus importantes en Russie soviétique pour la libération et les droits de la femme, définit la spécificité de la problématique par rapport aux femmes prolétaires : « The woman question, say the feminists, is a question of "rights and justice". The woman question, answer the proletarian women, is a question of a "piece of bread"<sup>1060</sup> ».

Au début des années 1930, les femmes soviétiques considèrent leur situation améliorée par rapport à l'époque tsariste et croient que les décrets bolcheviks leur apportent l'émancipation, mais la situation réelle ne s'avère guère optimiste : « A real liberation of women, one that would allow them to choose whether to enter the workforce or to concentrate solely on their families, remained an unfulfilled dream<sup>1061</sup> ». Rien d'étonnant d'ailleurs, car Lénine lui-même considère les problèmes féminins comme inexistantes, car d'après lui, « la position des femmes est, en Russie soviétique, présentement idéale du point de vue des pays les plus avancés<sup>1062</sup> ». Cette constatation est prononcée bien avant les années 1930, époque où la question des femmes sera proclamée par le régime stalinien comme définitivement résolue. Au début de cette décennie, époque du tournage de *Pyška*, la libération des femmes n'est pas considérée par les dirigeants du pays comme une question essentielle à résoudre pour le succès de la construction socialiste. En ce qui concerne les problèmes au niveau des rapports entre sexes, problèmes hérités du passé prérévolutionnaire, l'égalité est, selon l'idéologie officielle, atteinte et garantie par la politique économique de l'industrialisation et de la collectivisation. Les problèmes d'ordre familial sont désormais passés sous silence par le régime : « The need to restructure domestic settings before liberation was possible was not mentioned either<sup>1063</sup> ». La libération de la femme s'accompagne, selon la nouvelle ligne politique du parti, du durcissement de la législation sur le mariage et par le

---

<sup>1060</sup> Cité dans CLIFF Tony, *Class Struggle and Women's Liberation: 1640 to today*. London, Bookmarks, 1984, p. 97.

<sup>1061</sup> PUSHKAREVA Natalia, *Women in Russian History. From the Tenth to Twentieth Century*, op.cit., p. 258.

<sup>1062</sup> LÉNINE Vladimir I., « O zadačah ženskogo rabočego dvizenija v Sov. Respublike » [Objectifs du mouvement ouvrier féminin dans la République des Soviets], in *Polnoe sobranie sočinenij* [Œuvres complètes], t. 39, p. 201. (nous traduisons).

<sup>1063</sup> BUCKLEY Mary, *Women and Ideology in the Soviet Union*, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Harvester Wheatsheaf, 1989, p. 109.

renforcement du statut de la famille. Contrairement à la décennie précédente de la NEP<sup>1064</sup>, pendant laquelle le mariage et la famille étaient considérés comme catégories bourgeoises et la législation proclamait la liberté de mariage et facilitait le divorce, c'est en revanche la stabilité familiale qui est prônée dans les années 1930. La maternité est désormais un sujet de louanges, alors que l'avortement est déclaré illégal. La critique de la famille, des problèmes familiaux, de la maternité, de la sexualité, du labeur domestique cesse pour être remplacée par des slogans simplistes et vides, comme le note Mary Buckley : « In their place came sweeping assertions which linked equality of sexes to the heroic events of the October Revolution, the collectivization of agriculture and the construction of a socialist economy. [...] The complexities of the woman question were denied and the hurdles in front of women's liberation banished from ideology<sup>1065</sup> ». Il en résulte la cessation de la discussion sur la question féminine et sur la libération des femmes, « at best, isolated critical remarks were made in obscure sources<sup>1066</sup> ». En ce qui concerne les inégalités persistantes entre sexes, celles-ci « were not issues of even moderate political salience<sup>1067</sup> ».

Le silence du Parti sur le sujet en question et l'attitude des autorités envers les problèmes des femmes ne sont pas sans conséquence et vont orienter la politique de l'État dans les années à venir : « Analythic treatment of the woman question was frozen for over 20 years<sup>1068</sup> ». La femme soviétique doit affronter un bon nombre de problèmes qu'elle rencontre dans son nouveau rôle qui lui apporte le double fardeau unissant le travail collectif aux tâches domestiques. Or, la vie féminine avec ses défis, ses préoccupations et ses joies ne suscite pas d'attention auprès des artistes. Les articles et les

---

<sup>1064</sup> La NEP, la Nouvelle politique économique, est lancée par Lénine au cours de l'année 1920 pour mettre fin au communisme de guerre et combattre la famine qui a provoqué des révoltes paysannes. Adoptée par le X<sup>e</sup> Congrès du parti (8-16 mars 1921), la NEP suscite le développement économique et social du pays. L'industrie privée apparaît en forme de petites entreprises, et le commerce est rétabli. Le renforcement de la position de Staline en tant leader du Parti suscite des implications importantes dans toutes les sphères de la société soviétique, y compris la politique économique. D'abord, les mesures sont prises à partir de 1927 contre les paysans riches, *koulaks*. Suite à l'opposition de Staline à la droite du parti en matière de la politique économique, le XVI<sup>e</sup> Congrès du Parti (avril 1929) met définitivement fin à la NEP qui sera remplacée par le modèle économique autoritaire, basé sur la direction et la planification centralisées. Dans le cadre de la politique de reconstruction économique du pays, de grands projets d'industrialisation rapide et de collectivisation massive de la campagne sont imposés.

<sup>1065</sup> BUCKLEY Mary, *Women and Ideology in the Soviet Union*, op.cit., p. 109-112.

<sup>1066</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>1067</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>1068</sup> *Ibid.*

livres qui y sont consacrés deviennent alors rares; ce n'est pas un sujet d'intérêt pour le cinéma non plus. Ce silence est d'ordre idéologique<sup>1069</sup> : « Indeed, because the woman question was officially "solved", there was no longer a need to discuss the problems of women's lives; they became non-topics<sup>1070</sup> ».

Fait intéressant, la posture de silence à l'égard des problèmes féminins s'accompagne d'une campagne de glorification des femmes soviétiques dans la presse et les placards où celles-ci sont largement acclamées en tant que main d'œuvre, pour la contribution à la construction socialiste, pour la belle performance et les résultats record dans la sphère du labeur collectif : « [W]omen were mainly portrayed as an economic resource rather than a category of human beings striving for personal fulfilment through creative work and financial independence<sup>1071</sup> ». Les ouvrières sont vantées pour leur rôle dans le théâtre des grands projets industriels. En ce qui concerne les femmes paysannes, devenues *kolkhoziennes* par la collectivisation forcée, leur devoir auprès de la société et auprès de soi-même, consiste à « to make collectivisation a success<sup>1072</sup> ».

Notons que malgré les beaux slogans bolcheviks et les attentes des femmes soviétiques, les lois qui sont en vigueur dans les années 1917-1924 ne défendent pas les intérêts des femmes, mais elles subjuguent celles-ci au but de la construction socialiste et à « revolutionary education of women of the Party, of the Komsomol, and of productive labor<sup>1073</sup> ». L'accent sur l'importance du travail dans la vie féminine peut être illustré par l'apparition de deux magazines destinés au public féminin, *Paysanne* (*Krest'janka*, 1922) et *Ouvrière* (*Rabotnica*, 1923), qui deviendront très populaires auprès des lectrices soviétiques. La spécialisation de ces journaux témoigne non seulement de la division de la société soviétique en deux couches distinctes, paysans et ouvriers, mais aussi du fait que

---

<sup>1069</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>1070</sup> *Ibid.*, p. 112. La libération des femmes sera officiellement proclamée un peu plus tard dans la décennie. C'est à cette période que le concept de la Nouvelle femme soviétique voit le jour. La naissance de la Nouvelle femme soviétique est donc officiellement enregistrée: « The Soviet System had ended exploitation for good and done away with women's lack of rights and their slavery. Woman of the Union of Soviet Socialist Republics - is a new woman, an active participant of the administration of the state and in the running of the economy and cultural life. "Such women have never existed before and could not have existed before" » [Stalin] (*Pravda*, March 8 1937, p.1). Cité dans BUCKLEY Mary, *Women and Ideology in the Soviet Union*, *op.cit.*, p. 108-9. Ce concept idéologique suscite l'apparition des héroïnes filmiques stériles qui n'ont rien à voir avec la femme réelle.

<sup>1071</sup> BUCKLEY Mary, *Women and Ideology in the Soviet Union*, *op.cit.*, p. 115.

<sup>1072</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>1073</sup> *Ibid.*, p. 54-94.

le rôle le plus important qui est attribué à la femme soviétique sur la scène politique et sociale est celui de main d'œuvre.

Conformément aux critères de la nouvelle esthétique, celle du réalisme socialiste qui est déjà dans l'air, les œuvres artistiques propagent les images de femmes laborieuses, ouvrières et paysannes, heureuses et souriantes, dans le cadre de l'usine ou au milieu des champs. Dans la sphère familiale, la femme est également glorifiée, cette fois-ci pour son rôle d'épouse exemplaire dont le devoir consiste à faire des sacrifices pour assurer la réussite de son mari. C'est de cette façon que l'art sert de moyen puissant pour promouvoir et renforcer dans l'imaginaire collectif le rôle attribué à la femme dans la société soviétique, à travers les représentations visuelles, graphiques et plastiques, mettant en lumière idéologique des accomplissements économiques des femmes et non pas des problèmes de celles-ci : « Socialist realism entered visual images of women's roles<sup>1074</sup> ».

De ces éclaircissements découlent toute de suite quelques observations : Si le sujet « how to best liberate women was removed from political agenda » au début des années 1930, le positionnement de cette question dans le film de Romm, à travers le parcours du protagoniste principal, ne peut que surprendre. Et comment expliquer les inconvénients gênants du topique de la sexualité féminine qui fait partie intrinsèque de l'identité du personnage en suscitant inévitablement des questions inconfortables auprès du spectateur? C'est un bien drôle de film même au niveau du sujet qui est loin des thématiques dominantes glorifiant les accomplissements des femmes dans le théâtre de la construction socialiste.

Pour ce qui est du statut spécifiquement paysan de l'héroïne de Romm, le discours de la femme soviétique et celui du triomphe du socialisme font allusion aux avantages de la vie des femmes paysannes dans le pays socialiste. Or, cette facette de l'identité de Pyška est aussi alimentée d'autres voix de l'ailleurs social. Il importe de tenir compte de ce que la paysannerie est traditionnellement vue par les fondateurs du pays soviétique et par les intellectuels soviétiques comme une classe arriérée, conservatrice et même réactionnaire par rapport à la révolution d'Octobre et, en tant que telle, elle est censée être éduquée, éclairée et guidée par la classe ouvrière. Une tentative de restaurer l'alliance (*smyčka*)

---

<sup>1074</sup> *Ibid.*, p. 115.

entre la classe ouvrière et la paysannerie est prise dans le cadre de la NEP, Nouvelle Politique Économique. Or, après la période de courte durée de la NEP (1921-1929), la vision hostile de la paysannerie refait surface pour se renforcer durant la collectivisation. Lancée à la fin des années 1920, la collectivisation tourne à la campagne de terreur qui continue jusqu'au début des années 1930. Les milliers de paysans qui sont considérés comme riches (*kulaks* en russe) par les bolcheviks, sont privés de leur terre et de leurs biens et déportés soit dans les régions inhabitées soit dans les camps de travaux forcés du système Goulag. Milliers d'eux et de membres de leurs familles y meurent de faim, de froid et de maladies; ceux qui se révoltent contre l'expropriation sont exécutés.

La vision de la paysannerie qui s'établit en Russie soviétique n'est pas sans conséquence sur l'attitude des autorités locales envers les femmes paysannes : « Evidence suggests that there was a lack of concern in the countryside for women's liberation amongst party members and representatives in the soviets<sup>1075</sup> ». Or, il importe de noter que les défauts des paysannes comprennent non seulement des tares propres exclusivement à tout la classe paysanne mais également celles attribuées à la femme en général: « women's lack of confidence, the exclusionary behaviour of *kulak* class enemies, the male belief that women were only good for cooking and childbirth, and women's lack of time due to a heavy domestic burden<sup>1076</sup> ». La façon dont la femme est perçue comme inférieure à l'homme, par le Parti et par les mentalités collectives, explique l'attitude indulgente des autorités envers les révoltes féminines contre la collectivisation forcée qui se produisent dans les régions rurales. Si l'opposition des hommes, *koulaks*, est sévèrement réprimée en tant que qu'actes d'ennemi de peuple, l'ampleur, le dynamisme et la gravité des protestations des paysannes, *bab'i bunty*, sont atténués, minimisés par le régime. L'interprétation officielle présente le soulèvement des femmes rurales contre l'État comme actes spontanés, chaotiques, sans organisation, sans gravité quelconque, donc inoffensifs, même si la réalité des choses est différente<sup>1077</sup>. C'est aussi très symptomatique que les autorités tentent d'expliquer l'opposition farouche féminine à la collectivisation par l'ignorance, le manque d'éducation, l'obscurantisme,

---

<sup>1075</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>1076</sup> *Ibid.*

<sup>1077</sup> Voir sur ce point : VIOLA Lynne, « *Bab'i Bunty* and Peasant Women's Protest during Collectivization », in *Russian Peasant Women*, FARNSWORTH Beatrice and VIOLA Lynne (ed.), *op.cit.*



l'irrationalité, traits qui sont considérés comme propres aux paysannes et qui se réunissent dans le terme cumulatif *baba*. Notons cette idée reçue décrivant la femme paysanne.

On ne peut pas comprendre la complexité du sens de la facette paysanne de l'héroïne de Romm si l'on ne tient pas compte de l'image de la paysannerie que se font les classes privilégiées et les cercles intellectuels de la société russe du XIX<sup>e</sup> siècle. À cette époque, le mythe du paysan donne une image embellie et idéalisée, celle du bon paysan, conformément à la tradition culturelle : « Russia's "populist" legacy of romanticizing the peasantry<sup>1078</sup> ». Il est également intéressant que la façon dont les classes aisées et les intellectuelles russes perçoivent le monde rural ne soit pas sans implications sur celle dont la prostituée est interprétée au XIX<sup>e</sup> siècle. Comme l'observe Bernstein: « Many observers characterized prostitutes as innocent peasant girls whose naiveté had left them vulnerable to the machinations of brothel owners and "white slave traders"<sup>1079</sup> ». De là découle la dimension dialogique du portrait paysan de Pyška qui se produit au croisement de l'interaction des images et des symboles, originaires de diverses époques et sociétés.

Pour ce qui est de la facette de prostituée dans l'identité de l'héroïne, l'intérêt de cette strate de sens tient à l'hétérogénéité des voix discursives qui s'y investissent et dont chacune parle de la prostitution à sa façon. Le personnage engendre une ample gamme d'associations mentales et de structures symboliques dont certaines se réfèrent à la réalité du moment historique des années 1930, d'autres remontent au passé récent ou même plus loin, alors que d'autres encore s'enracinent dans le fond culturel national.

En tant que figure hautement symbolique en Russie soviétique, la prostituée est étroitement liée au contexte sociohistorique et au patrimoine culturel du XIX<sup>e</sup> siècle. Le discours de la prostitution en Russie impériale est influencé par les idées et les argumentaires des associations de charité qui apparaissent en grand nombre à cette époque et dont les activités philanthropiques sont organisées par des femmes issues de la famille impériale, de l'aristocratie et des cercles intellectuels. Les associations caritatives

---

<sup>1078</sup> BERNSTEIN Laurie, *Sonia's Daughters. Prostitutes and Their Regulation in Imperial Russia*, Berkeley/Los Angeles/ London, University of California Press, 1995, p. 6.

<sup>1079</sup> *Ibid.*, p. 6-7. Sur la prostitution en Russie prérévolutionnaire, voir aussi : ENGELSTEIN Laura, « Gender and the Juridical Subject : Prostitution and Rape in Nineteenth-Century Russian Criminal Codes », in *Journal of Modern History*, n° 60, 1988, p. 458-98; STITES Richard, « Prostitute and Society in Pre-Revolutionary Russia », in *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, n° 31, 1983, p. 348-64.

s'occupent du sort des femmes issues de couches défavorisées, surtout des prostituées. Il importe de retenir l'idée que la réhabilitation des femmes déchues se fait par la voie de l'éducation et de l'engagement au travail pour prévenir le retour de celles-ci au métier et pour combattre la propagation de la prostitution<sup>1080</sup>. C'est notamment sur le travail de réhabilitation que les libéraux et les intellectuels avant la révolution d'Octobre font dans leur réflexion sur la prostitution et la prostituée et aussi sur la façon de résoudre le problème des femmes à vendre: « By 1905, Russia could boast of a national philanthropic network designed to aid repentant prostitutes and protect women in danger of succumbing to prostitution [...] Russian society achieved an unusual harmony of purpose in the movement to rehabilitate prostitutes<sup>1081</sup> ».

Dans la continuation de cette même tradition philanthropique, on peut situer l'activité des Conseils des femmes (le *Ženotdel*), section spéciale au sein des comités locaux du Parti communiste en Russie soviétique. L'histoire du *Ženotdel* est exemplaire de la remise en cause des conquêtes des femmes soviétiques et mérite bien que nous en retenions quelques détails. Mis en place en automne 1919 pour effectuer le travail auprès de la population féminine, le devoir du *Ženotdel* comprend, conformément aux directives du Parti, « augmenter l'activité des femmes dans le combat de la classe ouvrière pour le socialisme » et aussi « mettre en œuvre cette force<sup>1082</sup> ». Les Conseils du *Ženotdel* s'engagent à promouvoir l'importance de la formation, scolaire, universitaire et professionnelle, auprès des femmes. Mais, en réalité, de nombreux obstacles, très souvent insurmontables, sont mis en place par les autorités en empêchant la formation de quelque organisation spécifiquement pour femmes, comme l'observent les historiens<sup>1083</sup>. En 1929-1930, leur mission étant déclarée accomplie, les comités locaux du *Ženotdel* sont dissous. L'histoire de la Section des femmes du Parti témoigne des limites de l'égalité de sexes et des rapports tendus entre bolchevisme et féminisme sous le régime stalinien. Comme le note Gail Warshofsky Lapidus: « [T]he abolition of the Zhenotdel

---

<sup>1080</sup> La tradition qui consiste à aider et à éduquer les prostituées remonte aux siècles passés, comme le montre Laurie Bernstein : « Saving prostitutes was a "favorite theme" in medieval Russian ecclesiastical stories. » (p. 189). Voir sur ce sujet: chap. 6 « Saving Fallen Women », p. 189-232. BERNSTEIN Laurie, *Sonia's Daughters. Prostitutes and Their Regulation in Imperial Russia*, op.cit..

<sup>1081</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>1082</sup> STALINE I. V., *Sočinenija* [Œuvres], t. 13, Moskva, 1951, p. 291-292, op.cit.

<sup>1083</sup> Pour plus d'informations sur la question de *Ženotdel* voir : STITES Richard, « *Zhenotdel* : Bolshevism and Russian Women, 1917-1930 », in *Russian History*, vol 3, pt.2, 1976, p. 150-93.

[...] confirmed that the libertarian implications of a real transformation of sexual and ethnic relationships were incompatible with the political structure and values of the Stalin regime<sup>1084</sup> ».

L'importance accordée par les intellectuels et les associations caritatives en Russie prérévolutionnaire à l'éducation et au labeur comme moyens de salut des prostituées constitue un point commun avec les mesures visant les paysannes et les filles publiques en Russie soviétique. Pour ces deux groupes sociaux, le chemin à la transformation politique pour devenir un membre de la société soviétique, autrement dit « Nouvelle femme soviétique », passe par l'éducation et le travail collectif. Il importe de noter que travailler sera érigé au rang de loi fondamentale par la constitution. Deux premières constitutions de l'état soviétique, datées de 1918 et 1924, obligent tous les citoyens à travailler en appliquant ainsi le principe biblique « Que celui qui ne travaille pas ne mange pas<sup>1085</sup> ».

Dans les premières années après la révolution, la prostitution n'est pas punissable pour l'aspect sexuel. Si certaines prostituées se trouvent internées dans le Premier camp de travail forcé établi par le Soviet de Petrograd, en 1919, c'est notamment pour le parasitisme, c'est-à-dire pour le mode de vie oisif et le fait de ne pas vivre du labeur collectif<sup>1086</sup>. Dans les années 1920, à l'époque de la NEP qui voit la réapparition de la propriété privée, de la classe de riches et des mœurs bourgeoises au sein de la société soviétique, la prostitution apparaît comme un problème social aigu. Or, suivant la logique de la théorie de classes marxiste, les autorités ne reconnaissent pas le danger sexuel de la prostitution. Ainsi, la légalisation des années de la NEP reprend pratiquement celle de la période prérévolutionnaire en réprimant l'incitation des mineurs d'âge aux relations sexuelles, l'entretien de bordels (*pritony*) et la sollicitation des femmes à la prostitution. La prostitution n'est donc pas une activité illégale et ne constitue pas une infraction

---

<sup>1084</sup> LAPIDUS Gail Warshofsky, *Women in Soviet Society: Equality, Development, and Social Change*, Berkely, Los Angeles, London, University of California Press, 1978, p. 72-73.

<sup>1085</sup> L'*obligation* à travailler sera remplacée par le *droit* à travailler, par la Constitution de 1936. Comme le note Natalia Pushkareva, les épouses de riches et de fonctionnaires de l'élite communiste sont épargnées de cette obligation. Voir : PUSHKAREVA Natalia, *Women in Russian History. From the Tenth to Twentieth Century, From the Tenth to Twentieth Century*, *op.cit.*, p.260,

<sup>1086</sup> WOOD Elizabeth A., « Prostitution Unbound », in *Sexuality and the Body in Russian Culture*, COSTLOW Jane T., SANDLER Stephanie and VOWLES Judith (ed.), *op.cit.*, p. 131.

punissable<sup>1087</sup>. C'est à cette époque que les mesures administratives visant la prostitution font appel au discours médical. La prostitution étant considérée comme une source de transmission de maladies vénériennes, les prostituées sont forcées de subir un traitement médical au sein du système d'établissements medico-profilactiques (*profilaktorii*). Le but de ces établissements d'assistance médicale, réservés au traitement de prostituées malades, est d'assurer non seulement l'aide médicale et mais aussi le rétablissement des prostituées en tant que membres productifs de la société. Ces mesures de surveillance sanitaire et d'assistance médicale mises en place par l'État font penser à la France du XIX<sup>e</sup> siècle où les prostituées font l'objet de l'attention des autorités médico-légales et sont soumises aux examens médicaux. Or, il importe de souligner qu'en Russie soviétique, les mesures administratives visent le phénomène de la prostitution surtout comme forme de parasitisme social et d'exploitation : « New campaigns were initiated not to fight prostitution so much as to combat venereal disease, truancy from the main labor force, and income generated outside the state sector of the economy<sup>1088</sup> ».

Comme nous l'avons mentionné antérieurement, la fin des années 1920 et surtout le début des années 1930, époque de la production du film *Pyška*, voient le durcissement de la politique du Parti suite à l'arrivée de Staline au pouvoir et au renforcement consécutif de la position de celui-ci en tête du Parti. Cela entraîne des conséquences sur la vie des femmes soviétiques et sur la politique des autorités envers la prostitution. L'abolition du *Ženotdel* met fin au travail auprès des femmes, y compris des femmes publiques. En rapport direct avec cette mesure, la question des femmes est proclamée résolue, comme nous l'avons dit, car l'égalité de tous les membres de la société soviétique est considérée atteinte. Pour saisir la spécificité de la politique et du discours du régime stalinien à l'égard de la prostitution, il faut revenir un peu en arrière, dans une Russie prérévolutionnaire. Ainsi, deux points de vue coexistent en Russie impériale envers la prostitution, sauver et contrôler, les deux visant la résolution du problème de l'amour à vendre. Alors que les cercles libéraux et les intellectuels s'efforcent de sauver les femmes

---

<sup>1087</sup> FELDBRUGGE Ferdinand Joseph Maria, VAN DEN BERG Gerard Pieter, SIMONS William B. (ed.), *Encyclopedia of Soviet Law. Law in Eastern Europe*, vol. 28, Dordrecht, M. Nijhoff Publishers, 1985, p. 632.

<sup>1088</sup> WOOD Elizabeth A., « Prostitution Unbound », in *Sexuality and the Body in Russian Culture*, COSTLOW Jane T., SANDLER Stephanie and VOWLES Judith, *op.cit.*, p. 126, 125-127.

déchues, les autorités déploient elles des moyens de plus en plus efficaces pour contrôler les prostituées. Notons que le système de contrôle instauré par l'état en 1840 comprend la supervision des prostituées par les autorités policières et médicales, l'enregistrement à des stations de police et la remise de licence<sup>1089</sup>. Rappelons que du point de vue de la loi, la prostitution telle quelle ne constitue pas une infraction<sup>1090</sup>. Pour ce qui est des théoriciens marxistes d'avant la révolution de 1917, ils rejettent de belles idées réformistes par lesquelles sont guidés les libéraux bourgeois. En revanche, la prostitution est considérée en tant que mal exclusivement capitaliste qui est causé par l'exploitation bourgeoise, la propriété privée, l'injustice sociale et la pauvreté. Dans la société bourgeoise basée sur les rapports d'argent, le mariage est vu comme l'union de convenance qui n'est qu'une forme légale de la prostitution, selon la théorie marxiste. Cette thèse sera reprise par Lénine dans ses écrits théoriques<sup>1091</sup>.

En ce qui concerne la Russie soviétique dans les premières années du régime stalinien, notamment au début des années 1930, on y observe la même dichotomie sous le signe de laquelle s'inscrivent les moyens de traitement de la prostitution en tant que problème social. Au travail d'éducation effectué par les comités locaux du *Jenotdel* auprès des femmes, y compris des prostituées, succèdent des mesures plus radicales dont se servent les autorités dans le cadre de la politique de purgation de la société soviétique des éléments sociaux corrompus, considérés comme reste des mœurs bourgeoises de la période de la NEP. Le nœud gordien de la prostitution sera tranché au milieu des années 1930 quand de nombreuses prostituées seront internées dans les camps de travaux forcés du système Goulag. Mais, ce qui est important c'est que les femmes à vendre sont inculpées non pas pour la sexualité vénale mais pour le fait de ne pas contribuer à la

---

<sup>1089</sup> C'est aussi le célèbre « billet jaune » dont sont fournies les prostituées licenciées. Se crée ainsi une directe association formelle entre les papiers de Boule de suif et ceux de Pyška que celles-ci présentent au commandant prussien.

<sup>1090</sup> En Russie prérévolutionnaire, les activités punissables par la loi comprennent celles-ci : l'entretien d'une maison publique et la sollicitation de mineurs dans le but de relations sexuelles. Voir sur ce point: FELDBRUGGE Ferdinand Joseph Maria, VAN DEN BERG Gerard Pieter, SIMONS William B. (ed.). *Encyclopedia of Soviet Law*, Entry «Prostitution», *op.cit.*, p. 632,

<sup>1091</sup> Sur ce sujet voir les auteurs suivants: VOGEL Lise, *Marxism and the Oppression of Women :Toward a Unitary Theory*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1983; LANDES Joan B. « Marxism and the "Woman Question" », in *Promissory Notes: Women in the Transition to Socialism*, KRUKS Sonia, RAPP Rayna and YOUNG Marilyn B. (ed.), New York, Monthly Review Press, 1989.

construction du socialisme par le labeur collectif et pour le style de vie qui ne correspond pas aux normes du moral soviétique.

En mettant accent sur les causes économiques et sociales de la prostitution, les idéologues du pays socialiste méconnaissent un autre groupe de problèmes, ceux enracinés dans la culture et dans la structure même des rapports entre sexes : « By expecting prostitution to fade away with the demise of capitalism, socialists ignored issues of gender », comme le note Laurie Bernstein<sup>1092</sup>. Originaire de l'héritage culturel et ancré au passé collectif, cette structure de rapports sociaux assure l'inégalité entre les sexes et la suprématie de l'homme sur la femme. L'ignorance des bolcheviks sur ce point se situe dans la suite de la ligne politique adoptée par les démocrates socialistes dans la Russie prérévolutionnaire. Ceux derniers croient que « the resolution of the "Women Question" could occur only in the context of a revolutionary transformation of the whole society <sup>1093</sup> ». Dans cette perspective, les idéologues soviétiques ne considèrent pas la prostitution comme problème aigu en croyant que dans la société socialiste, l'amour vénal disparaîtra tout seul, naturellement, suite au changement de l'ordre économique et à l'élimination de la pauvreté.

Le traitement que subissent les filles publiques en Russie stalinienne de la part des autorités se situe dans le cadre du système de mesures introduites par le régime pour tenir la population sous contrôle et dont l'objectif comprend le dressage du corps humain, en tant que corps matériel et construction sociale. Le changement de la politique envers la prostitution tient au changement que subit la rhétorique de l'État sur la pathologie sociale, ce qui se répercute sur la façon dont sont considérés le problème de la prostitution et les prostituées. La singularité de cette période tient au fait que plusieurs vecteurs de la politique et de la culture soviétique deviennent centrés sur le corps humain, ce qui est mis en relief par les spécialistes comme un véritable phénomène de la société stalinienne, comme le soutient Livers. De là surgit le lien entre, d'un côté, la rhétorique d'état, les activités culturelles de masses, surtout hygiéniques et sportifs, les actions sociales et, de l'autre côté, le recours aux termes corporels qui sont largement diffusés dans la société à

---

<sup>1092</sup> BERNSTEIN Laurie, *Sonia's Daughters. Prostitutes and Their Regulation in Imperial Russia*, op.cit., p. 232.

<sup>1093</sup> PUSHKAREVA Natalia, *Women in Russian History. From the Tenth to Twentieth Century*. op.cit., p. 240.

travers tous les champs discursifs<sup>1094</sup>. Dans le contexte des années 1930, il s'agit du corps en tant que construction historique, discursive, sociale et culturelle, corps collectif qui englobe l'ensemble des corps individuels.

Il s'ensuit que l'insuffisance morale et les défauts de personnalité sont associés au phénomène corporel et s'expriment donc dans des termes corporels. Comme l'observe Livers, « the Stalinist subject was inclined to see his or her ailment not as the product of a broader political and social pathology but in terms of a strictly internal, corporeal dysfunction<sup>1095</sup> ». De là naît le concept stalinien du rapport direct entre la santé du corps et celle de l'esprit en liant l'infirmité corporelle avec les défauts moraux. La métaphore corporelle se trouve dans l'essence de la pratique de purgation, tant au niveau individuel que collectif (cela nous ramène à notre réflexion antécédente sur la thèse du collectivisme en Russie stalinienne). La purification de soi contient l'idée que l'individu peut se purifier de la corruption, de l'insuffisance, des défauts, des faiblesses pour devenir un meilleur être; le terme « meilleur » est conforme à l'ensemble de normes qui donnent le profil à l'homme/la femme soviétique. Notons aussi que l'idée de purification se base sur le mythe stalinien affirmant la possibilité du remoulage de l'homme. L'utopie stalinienne étant introduite dans la réalité du peuple soviétique, le mythe de la purification se réalise à travers des processus innombrables de purgation politique.

Ainsi, l'image de la fille publique s'articule dans des termes de corps pourri, tant physiquement (maladies vénériennes, alcoolisme) que moralement (défauts et faiblesses personnels). En plus, située hors du labeur collectif et des activités de masse, la prostituée est considérée comme un élément social parasitaire sur le corps social, mais qui peut être rétabli dans la société en passant par le processus de purgation sociale. La purgation comprend aussi un processus de souffrance morale et de repentance, qui est nécessaire pour se transformer et s'élever à la haute morale soviétique. La rhétorique corporelle aura pour conséquence la sémantisation du traitement imposé aux prostituées dans le cadre de la solution institutionnelle et qui se traduit comme mesure de purification sociale

---

<sup>1094</sup> LIVERS Keith A.. *Constructing the Stalinist Body. Fictional Representations of Corporeality in the Stalinist 1930s*, op.cit., p. 1-26.

<sup>1095</sup> *Ibid.*, p. 9.

du corps corrompu. C'est pour cela qu'au niveau symbolique, la purification de la fille publique se situe sous le signe de la déssexualisation corporelle.

Ainsi, le film de Romm, proposant la représentation spécifique du protagoniste, transcrit dans son épaisseur le discours stalinien du dressage du corps. Nous trouvons là un des points de rapprochement entre le film et la nouvelle de Maupassant. Nous avons parlé de la portée de la rhétorique du corps et des pathologies corporelles dans les pratiques discursives, dont la fiction littéraire<sup>1096</sup>, en France fin-de-siècle, rhétorique dont l'empreinte nous avons identifiée dans « Boule de suif ». Éloignés l'un de l'autre par le temps historique et la distance géographique, deux univers socioculturels, celui de la France de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et l'autre de la Russie soviétique du début des années 1930, entrent en dialogue par le biais du film, à travers le discours réglementariste du corps féminin corrompu. Or, à la différence de son prototype littéraire, l'héroïne soviétique possède quant à elle la chance de se purifier grâce à son origine paysanne, dans le feu de la lutte du prolétariat et par le labeur salulaire.

Dans la multitude de nuances de sens dont est composée l'identité de l'héroïne du film, certaines manifestent explicitement la différence entre celle-ci et son prototype littéraire, alors que d'autres révèlent cet écart de façon plus atténuée. Ce qui suscite un intérêt particulier c'est le sobriquet de l'avatar de Boule de suif, *Pyška*. Si, pour reprendre l'axiome barthésien, « le propre du récit n'est pas l'action, mais le personnage comme Nom propre<sup>1097</sup> », la transformation de l'héroïne littéraire, passant de la page à l'écran soviétique, trouve alors une expression révélatrice dans celle de son surnom. En traduction directe, *Pyška* veut dire 'petit pain au beurre, rond, frit à la poêle, fourré ou non'. En passant de l'usage dans le texte français à celui dans la traduction russe, le mot n'a pas seulement changé de forme linguistique, il a aussi changé d'acception et de connotation affective. Si les termes dont le portrait de l'héroïne maupassantienne est composé appartiennent au champ lexical de la nourriture, il s'agit d'un type tout spécifique d'aliments : *grasse, lard, saucisses*. L'aspect dépréciatif de ces produits va de pair avec celui du sobriquet, Boule de *suif*, qui renvoie à la matière vulgaire, située en bas de l'échelle alimentaire. Pour ce qui est de l'appellation de l'héroïne soviétique,

---

<sup>1096</sup> CABANÈS Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893, op.cit.*

<sup>1097</sup> BARTHES Roland, *SZ*, Paris, Point/Seuil, 1970, p. 197.



« Pyška », ce terme du registre familial s'emploie dans le sens figuratif pour décrire un enfant potelé, une jeune fille ou femme « bien en chair », d'après le dictionnaire de la langue russe de Sergej I. Ožegov<sup>1098</sup>. Pour l'oreille des Soviétiques des années 1930 (et pour les générations qui vont suivre), c'est une sorte de plaisanterie sans méchanceté ni connotation explicitement sexuelle<sup>1099</sup>. Bien que le sème « appétissant » fasse partie de son acception, la notion russe a une nuance de sens plutôt polissonne, pas explicitement grossière, sans aspect péjoratif ni consciemment insultant. Cela distingue le sobriquet de l'héroïne soviétique de celui de sa cousine-prototype française dont nous avons examiné le sens plus haut. Une fois apparu dans la première traduction en russe, le surnom « colle à la peau » du personnage de la nouvelle dans l'espace culturel de la Russie impériale et, plus tard, Russie soviétique.

Reste le fait que Mikhaïl Romm a gardé l'équivalent russe du sobriquet de Boule de suif de Maupassant, sans en opter pour une autre version, celle qui serait plus proche des modalités de sens du terme français. Il semble que cette décision ne s'explique pas que par la raison de fidélité à l'égard de la traduction originale de la nouvelle. Maîtrisant le français au point de faire de temps en temps des traductions des auteurs français en russe, le cinéaste aurait pu proposer une autre version du surnom, ce qu'il n'avait pas fait. Si l'usage du mot se maintient dans le film, c'est que cela ne dépend pas de l'intention du cinéaste. Le terme 'tient compte' de l'identité du personnage qui est codée par l'ailleurs social. Le sens conféré à l'héroïne par le sobriquet est déterminé par un préconstruit qui est véhiculé par la langue et que Cros définit comme « syntagme figé<sup>1100</sup> ». En tant que forme de référence, ce préconstruit est ancré dans le temps et l'espace historiques et présuppose un certain modèle de division de rôles sociaux, ce qui engendre certaines attentes de comportement<sup>1101</sup>. La trajectoire de mutation du terme français qu'on examine ici résulte donc d'une admirable dérive historique et culturelle. Nous avons observé plus haut les modalités de sens du surnom de l'héroïne de Maupassant et la façon

---

<sup>1098</sup> OŽEGOV Sergej Ivanovič, *Slovar' russkogo jazyka* [Dictionnaire de la langue russe] [Словарь русского языка], pod red. N.I. Švedovoj, 21 izdanie, Moskva, Russkij jazyk, 1989 [1949], p. 634.

<sup>1099</sup> Il faut pourtant noter que dans son acception moderne et entendu dans la perspective féministe, le terme possède une connotation sexiste.

<sup>1100</sup> CROS Edmond, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

<sup>1101</sup> CROS Edmond, « Prédiction carcérale et structures de texts: pour une sémiologie de l'idéologique », in *Littérature*, n° 36, 1979, *Sémiotiques du roman*, p. 62.

dont la signification du mot, comme formation discursive, est ‘moulée’ par l’idéologie, dans le contexte historique de la France au deuxième versant du XIX<sup>e</sup> siècle. Quant au terme russe, pour en accéder au sens, il faut l’étudier en tant que matériau culturel, orienté historiquement, socialement et culturellement. C’est ce qui constitue l’objet de notre réflexion ici-bas.

Le surnom de Pyška est à situer dans la lignée des appellations dont sont baptisées certaines prostituées de papier nées sous la plume de grands écrivains russes du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi celles-ci se trouvent Sonečka Marmeladova dans *Crime et châtiment* de Fjodor Dostoevskij (1866) et Katjuša Maslova dans *Résurrection* de Léon Tolstoï (1899). À la différence de Boule de suif, deux héroïnes russes sont identifiées par des prénoms et noms officiels et non pas par des sobriquets, mais ce qu’elles ont en commun toutes les trois c’est que la racine des noms renvoie à des produits alimentaires, soit *marmelade* et *beurre* respectivement. Or, bien qu’il signifie la matière grasse, ce dernier est différent du sobriquet de l’héroïne de Maupassant. Dans l’échelle alimentaire, le rang du beurre est décidément supérieur à celui du suif sans parler de la marmelade, dessert sucré délicieux<sup>1102</sup>. Pour ce qui est de leurs prénoms, Sonečka ‘petite Sonja’ et Katjuša ‘petite Katja’, la connotation est plutôt affective que diminutive. Ce traitement particulier permet d’entendre dans la voix narratrice la pitié, la compassion et la tendresse envers les

---

<sup>1102</sup> En attribuant à son héroïne un sobriquet au sens alimentaire et en explicitant le rapport tant entre le corps féminin à vendre et la nourriture qu’entre l’acte sexuel et la consommation alimentaire, Maupassant a exprimé un phénomène intéressant qui dépasse les frontières de l’imagination purement littéraire. Ce phénomène est de nature sociale et se situe au delà des différences culturelles et de la distance temporelle. De plus, il a, paraît-il, une longue vie à vivre. La longévité de la tendance au XXI<sup>e</sup> siècle peut être illustrée par le single *Lady Marmalade*, originairement paru en 1974 et repris en interprétation de Christina Aguilera, Lil’ Kim, Mýa, et Pink dans le long métrage *Moulin Rouge* (2001), l’adaptation cinématographique la plus récente de *La Dame aux camélias* de Dumas fils. Un autre exemple, le plus récent, nous vient de la presse canadienne. Un article paru à *Maclean’s* en mars 2012 parle des faits scandaleux du mode de vie des gens dans le monde des affaires, « sex scandals ». Il s’agit de la pratique de plus en plus répandue à l’échelle mondiale dans les entreprises et qui consiste à recourir au service de prostituées, soit pour entretenir les clients au but de conclure une affaire, soit employer une prostituée en tant que compagne de voyage d’affaire ou bien pour payer aux employés en voyage d’affaire dans un autre pays en forme de visite de maisons publiques. Ce qui est intéressant ici c’est notamment le lien entre le commerce, l’argent, la consommation, les produits alimentaires (notamment le suif et le gras) et la prostitution, lien qui revient constamment et de différentes façons dans la nouvelle de Maupassant. Ce lien est explicité dans l’article concerné: « In fact, some experts say *using sex to grease the wheels of commerce* is far more common than most people think – even in a relatively conservative country like Canada ». Et plus loin encore: « They *grease the skids* with whatever (*customer*) want ». Voir : SORENSEN Chris, « You can expense that ?! », in *Maclean’s*, Canada’s National Magazine, vol.125, n° 9, March 12, 2012, p. 45. C’est nous qui soulignons.

héroïnes. Séduite, imprégnée et puis abandonnée par un jeune noble, Katjuša Maslova, petite servante dans le roman de Tolstoï, est mise à la porte par ses maîtres, ce qui conduit celle-ci à la prostitution. Condamnée aux travaux forcés pour vol et meurtre, la malheureuse aboutit au bagne. Pour ce qui est de Sonečka Marmeladova, elle rayonne d'une inépuisable bonté, d'abnégation, d'esprit de sacrifice, toutes ces qualités morales qui confèrent à cette fille de petite vertu une auréole de sainte<sup>1103</sup>. La portée que l'héroïne de Dostoïevskij a sur l'horizon culturel russe tient à ce qu'elle déterminera la perception de la prostitution et de la prostituée auprès de l'intelligentsia, comme l'observe Laurie Bernstein<sup>1104</sup>. Il importe aussi de tenir compte de la nuance de sens en provenance du discours religieux. La façon dont la prostituée-sainte est perçue dans la culture russe du XIX<sup>e</sup> siècle découle de la conception chrétienne des souffrances comme condition indispensable du salut; c'est donc la voie de réparation d'une faute commise. Cela permet de comprendre les strates de sens qui composent l'image de la jeune fille/femme du peuple acculée par la misère à la prostitution, comme figure symbolique formée dans l'imaginaire collectif russe et promue par le discours littéraire. Celle-ci est perçue comme victime innocente des conditions sociales et de l'injustice d'une société régie par la loi de l'argent et dont le triste et douloureux destin sert de la rédemption.

On constate une multiplicité de voix sociales, autrement dit l'hétéroglossie sociale, dans l'appellation de l'héroïne soviétique. Dans la représentation spécifique que le film en propose, le sobriquet du protagoniste est un terrain de convergence de trois identités sociales, femme, femme du peuple/paysanne, prostituée. Le mot constitue une conceptualisation stylistique concrète de la langue, conceptualisation ayant son essence historique, socioculturelle et idéologique. Loin d'être un simple effet de traduction, le surnom de l'héroïne est un produit historique et culturel et est doté de conscience socio-idéologique, pour le dire en termes bakhtiniens. Et si le personnage est identifiable en tant que porteur de ce sobriquet, c'est que l'identification est assurée par le travail de codes de reconnaissance qui s'opère au niveau de l'imaginaire collectif. Dû à la nature de

---

<sup>1103</sup> Dans le roman de Tolstoï, le destin tragique de Katjuša amène le prince Nehljudov, séducteur, à se rendre compte de l'infamie de sa conduite honteuse, ce qui l'incite à entreprendre un long chemin de rédemption vers le salut. Dans *Crime et châtiment* de Dostoïevskij, la pureté morale de Sonečka permet à Raskol'nikov, meurtrier, de se purifier du crime commis.

<sup>1104</sup> BERNSTEIN Laurie, *Sonia's Daughters. Prostitutes and Their Regulation in Imperial Russia*, op.cit., p. 11-12.

l'image filmique, le fonctionnement des codes de reconnaissance est engendré par la construction scénographique du personnage et par le contexte historique du film.

Ce bref *excursus* éclaire certains aspects du processus de transposition du surnom comme facette importante de l'identité narrative de l'héroïne et aussi en tant que concrétion socio-historique et culturelle, lorsque le mot originaire de la France fin-de-siècle est transplanté dans un autre 'sol' culturel, celui de la Russie soviétique des années 1930. C'est un « processus d'ajustage<sup>1105</sup> », de transcodage du terme d'un macrosystème social à l'autre, processus de réactualisation du mot par un nouveau contexte : « tout ce qui peut potentiellement désigner la langue est réactualisé par le contexte<sup>1106</sup> » de l'adaptation, pour reprendre Carcaud-Macaire et Clerc. Il en résulte un véritable déplacement du sens dans le terme russe par rapport au mot français, et il s'y lit un discours différent.

#### **4. La prostituée comme signe idéologique : incarnation du Mal occidental**

Parmi les strates de sens que nous venons d'examiner dans l'identité de l'héroïne, il importe d'en mettre en relief celle par laquelle celle-ci se situe irrémédiablement sous le signe du monde capitaliste et est donc marquée idéologiquement.

Les marchandes d'amour sont vues par les idéologues et dirigeants du pays soviétique comme incarnation de toutes les tares de l'Occident capitaliste et corrompu, autrement dit « as a leading symbol of decadence, social decay, urbanization, and the exploitation inherent in capitalist social relations<sup>1107</sup> ». Considérée comme phénomène social de l'ordre économique bourgeois, la prostitution est ainsi directement associée avec le monde capitaliste et les mœurs bourgeoises considérées comme étrangères par rapport à la morale soviétique, tels la soif d'argent, le mode de vie oisif, la consommation d'alcool, l'attachement aux jeux de hasard, le comportement indécent, le style vestimentaire criant ou opulent, l'usage du fard, etc. On constate l'irruption de ces mœurs dans la narration du film où les habits voluptueux de l'héroïne vont de pair avec la

---

<sup>1105</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>1106</sup> CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, *op.cit.*, p. 19.

<sup>1107</sup> WOOD Elizabeth A., « Prostitution Unbound », in *Sexuality and the Body in Russian Culture*, COSTLOW Jane T., SANDLER Stephanie and VOWLES Judith, *op.cit.*, p. 125.

figure fardée, les nudités de corps, le comportement indécent et le jeu de cartes auquel celle-ci s'adonne en compagnie de ses compatriotes.

En outre, il est intéressant de noter que la perception de la prostitution comme un mal exclusivement occidental, donc le phénomène étranger sur le sol russe, est loin d'être une invention de la nouvelle culture socialiste alimentée par l'idéologie marxiste. Comme l'observe Bernstein, une telle vision remonte au XIX<sup>e</sup> siècle et relève de la spécificité des rapports entre la Russie et l'Occident. Si dans les pays occidentaux, l'amour à vendre est associé, au XIX<sup>e</sup> siècle, à l'urbanisation et aux maux sociaux, la situation s'avère plus complexe en Russie impériale. D'après les classes cultivées de la société russe, le processus de l'urbanisation et, par conséquent, celui de la paupérisation des classes exploitées sont associés avec l'Occident et la décadence sociale. Dans cette perspective, la prostitution devient donc une lentille par excellence à travers laquelle la pureté vierge de la Russie est perçue comme salie par la « westernization<sup>1108</sup> ». Par analogie avec l'image de la prostituée, la Russie, qui est en russe un nom féminin, est vue symboliquement comme opprimée, exploitée, dépouillée, dénudée par les capitalistes. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans les années avant la révolution de 1917, la question de la prostitution devient de plus en plus politisée et sert « as an ideal focus for the various strains of social dissatisfaction and political dissent<sup>1109</sup> ».

C'est pourquoi on ne peut pas attribuer l'invention de l'idée de l'amour vénal comme un mal occidental aux idéologues soviétiques; ceux-ci l'ont héritée. Si dans la Russie prérévolutionnaire, les socialistes « sidestepped prostitution by turning their attention to capitalism and the Russian state<sup>1110</sup> », après la révolution, les théoriciens de la Russie soviétique perçoivent la prostitution comme un symptôme de la société bourgeoise et, par conséquent, comme l'incarnation du danger pour le nouvel ordre. Plus tard, dans les

---

<sup>1108</sup> BERNSTEIN Laurie, *Sonia's Daughters. Prostitutes and Their Regulation in Imperial Russia*, op.cit., p. 8. La longévité de cette vision se manifeste en Russie post-soviétique, dans les années de 'glasnost', où la sexualité est perçue comme phénomène occidental. S'ils commencent à apparaître de plus en plus dans la littérature et dans le cinéma, les personnages de putains suivent cette même tradition (soif d'argent, vêtements et voitures chers en provenance de l'étranger). Voir sur ce point : COSTLOW Jane T., SANDLER Stephane and VOWLES Judith (ed.), « Introduction », *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 27-29.

<sup>1109</sup> BERNSTEIN Laurie, *Sonia's Daughters. Prostitutes and Their Regulation in Imperial Russia*, op.cit., p. 8.

<sup>1110</sup> *Ibid.*, p. 332.

années 1930, l'image de la marchande de plaisir sert à exprimer le contraste et l'opposition entre deux systèmes économiques et politiques adversaires, l'Occident capitaliste et la Russie socialiste, et cela en vantant surtout les avantages et l'humanisme de la société soviétique où la femme déchue peut être sauvée, éduquée, transformée moralement et politiquement pour être remise dans la société comme un membre utile.

Si le discours théorique bolchevik manifeste l'hésitation et l'anxiété l'égard de la prostitution et de la sexualité, la prostitution est une catégorie discursive instable. La façon dont celle-ci est perçue et l'importance qui lui est accordée fluctuent d'un moment à l'autre, en fonction de la conjoncture politique : « the sexual nature of this social phenomenon could be emphasized or de-emphasized depending on the circumstances<sup>1111</sup> ». Cela veut dire que la prostitution en tant que construction symbolique « could be sexualized (for dramatic emphasis) or desexualized (to emphasize control) depending on the moment and the context<sup>1112</sup> ».

Dans les arts soviétiques, la présentation de la prostituée se varie en fonction de la ligne politique du Parti. En tant que figure symbolique, celle-ci est manipulée en fonction de la spécificité d'anxiétés collectives de la période en question. Ainsi, dans les années 1920, période de la NEP qui voit la restauration de la propriété privée dans certains domaines de l'économie, l'essor de l'économie bourgeoise et des éléments de la culture bourgeoise dans la société soviétique, la sexualité incontrôlée de la prostituée sert à exprimer le danger et l'anarchie de l'économie de marché<sup>1113</sup>. Au début des années 1930, époque de la sortie de *Pyška*, la prostitution est perçue par l'idéologie officielle comme un élément négatif, résiduel de la NEP<sup>1114</sup>. À cette période d'après l'achèvement du premier plan économique quinquennal, les dirigeants du pays se préoccupent des gigantesques projets de la modernisation du pays, dont l'industrialisation et la

---

<sup>1111</sup> WOOD Elizabeth A., « Prostitution Unbound », in *Sexuality and the Body in Russian Culture*, COSTLOW Jane T., SANDLER Stephanie and VOWLES Judith, *op.cit.*, p. 125.

<sup>1112</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>1113</sup> *Ibid.*, p. 125. Il est intéressant de noter que la sexualité et la prostitution comme symboles socioculturels referont surface dans les arts soviétiques dans les années 1990, période qui voit le collapse de l'Union Soviétique. À cette époque de grandes transformations, annoncées par Mikhaïl Gorbatchev et connues désormais par les mots de *perestroïka* et *glasnost'*, « sexuality became one of the most important symbols of social and cultural liberation ». Voir : KON Igor S., « Russia (*Rossiyskaya Federatsiya*) », in *The International Encyclopedia of sexuality*, t. II, FRANCOEUR Robert T., (ed.), *op.cit.*, p. 1057.

<sup>1114</sup> Lancée par Lénine en 1921, la Nouvelle politique économique sera abandonnée à la fin de la décennie par Staline qui lui met fin officiellement par un décret du 6 janvier 1930.

collectivisation des campagnes. Le problème de la prostitution n'a alors pas de place dans l'agenda des initiatives de grande envergure. D'ailleurs, ce phénomène était censé disparaître à cette étape de la construction socialiste, d'abord dû à l'abolition du régime tsariste et, ensuite, grâce à la résolution de la question féminine, comme cela fut proclamé. Le fait que le problème persiste toujours constitue pour les idéologues et les autorités du pays soviétique un sujet inquiétant et embarrassant. C'est déjà par ce fait que la prostituée dans un rôle de personnage principal, dans le film de Romm, constitue un phénomène curieux, unique en son genre, sur l'horizon cinématographique soviétique dans les années 1930 où la fille publique n'est pas une figure d'actualité.

Au croisement de ces éclaircissements, historique, socioculturel et politique, l'héroïne de Romm apparaît comme un personnage complexe et hétérogène. Nous y avons repéré des voix discursives qui apportent quelques notes dissonantes dans le discours autoritaire du monologisme culturel et de l'acceptable. Le portrait identitaire de l'héroïne se pose en image cumulative, possédant trois visages à la fois, femme, paysanne et prostituée, image qui permet d'exprimer différents enjeux de son époque historique intermédiaire. À la différence de son prototype littéraire, c'est le marqueur de classe et non pas celui de genre qui domine l'identité collective de ces trois groupes dans la représentation du personnage que propose le film. Si l'image de l'héroïne fait référence à *baba*, femme arriérée, illettrée, ignorante, hystérique, instable, politiquement aveugle, l'appartenance de celle-ci à la classe paysanne est explicitée. En tant que prostituée, Pyška constitue un symbole de l'exploitation et de la corruption du monde bourgeois, alors que la problématique de la sexualité *per se* n'est pas accentuée. Le réseau de strates de sens portant sur la prostitution est exemplaire de la démonstration du travail discursif dissident qui empêche de donner à l'image de Pyška une essence stable et une signification univoque. Mais si on constate la complexité discursive du personnage, cette complexité est investie de discours différents que celle de Boule de suif. Loin d'ordinaire, ambivalent, attirant et gênant à la fois, le personnage de Pyška est une figure plutôt rare sur l'horizon cinématographique soviétique des années 1930<sup>1115</sup>. Cela révèle une facette

---

<sup>1115</sup> Après les années 1930, une longue période de silence va s'établir dans le discours officiel sur l'ensemble de questions portant sur la sexualité, et notamment sur la prostitution, comme un fait inexistant. Rien d'étonnant d'ailleurs, car au milieu des années 1950, « it was held that the USSR had been the only

de plus dans le portrait de l'héroïne de Romm par laquelle celle-ci se distingue de sa matrice littéraire, cette dernière faisant partie d'une ample galerie de portraits féminins de son époque.

### **5. La socialité du regard : faire voir par l'œil de la caméra soviétique**

Dans notre réflexion antérieure, nous avons étudié diverses formes de l'investissement de la notion du regard dans « Boule de suif » et examiné la façon dont l'acte de voir, de contempler contribue à structurer la signification du parcours de l'héroïne. L'exercice de regarder est un élément intégrant du réseau complexe des stratégies narratives par lesquelles s'introduisent textuellement les stratégies discursives. La présentation du regard comme action est révélatrice du contexte historique de la France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. On a examiné comment l'« espace réaliste optique » se met en place dans « Boule de suif », et cela à travers l'interaction regard/espace dans laquelle s'introduit une « législation<sup>1116</sup> ». Nous avons identifié dans les strates profondes du texte les traces de divers discours « dialoguant » l'un avec l'autre par le biais de l'interrelation vue/spatialisation. Chargé de mission d'évaluateur, le regard juge les formes corporelles d'après les normes sociales; regard intrusif et indiscret, il pénètre les barrières de l'espace privé; regard de voyeur, il scrute des corps et des secrets intimes pour assouvir la faim sexuelle; regard omniscient et enfermant, il sert d'un outil important dans l'ensemble de stratégies de domination du pouvoir. Ce regard évaluatif, dénudant et contrôlant, il est aussi sexué, et comme tel, il est vécu différemment par le protagoniste, femme solitaire en route. Reste à savoir comment diverses facettes, narratives et discursives, de ce spectacle de regards sont transposées depuis l'image scripturale vers l'icône filmique.

---

country to eradicate prostitution completely », comme le dit *Encyclopedia of Soviet Law*. Voir : FELDBRUGGE Ferdinand Joseph Maria, VAN DEN BERG Gerard Pieter et SIMONS William B. (ed.), *Encyclopedia of Soviet Law*, op.cit., p. 632. Le personnage de la putain ne rentre dans l'imaginaire du cinéma soviétique qu'à la veille du collapse de l'Union Soviétique.

<sup>1116</sup> HAMON Philippe, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, op.cit., p. 121.



*Sous l'œil de la caméra muette : les murs ont des yeux plutôt que des oreilles*

Dans le film de Romm, le champ du regard, et du visuel par extension, offre plusieurs points d'intérêt. Tout d'abord, c'est déjà par sa nature d'art visuel que le cinéma est un médium par excellence pour faire voir et aussi pour concrétiser sur l'écran l'expression « porter un regard ». Le film soviétique présente un cas particulièrement intéressant à cause de la spécificité même du cinéma muet où le message est transmis à travers les effets visuels : « The silent-film world increases our awareness of the purely visual, shapes and textures, space, the motion of bodies in space and time<sup>1117</sup> ». Faute de bande-son, le visuel est exploité le plus largement possible : l'esthétique du corps et l'expression faciale de personnages, les mouvements, la posture, le gestuel, tous les aspects physiques servent à communiquer les traits de personnalité, les émotions ressenties et les pensées secrètes. Comme l'observe Gerald Mast, « [t]he great silent comedies revolve around the body and the personality of its owner », en ajoutant : « silent comedy was dominated by physical personalities<sup>1118</sup> ». La nouvelle de Maupassant est saturée, on l'a vu, des indications relatives à la description de corps, de formes, de mouvements dans l'espace; les personnages sont saisis par les gestes, les postures et les expressions de visage, les coups de regard et les nuances de sourire. Ceci dit, le visuel muet du film soviétique sert d'un médium parfait pour mettre en image l'univers de « Boule de suif ». La présentation des époux Loiseau est particulièrement truculente grâce à l'alchimie de jeu de deux acteurs, Anatolij Gorjunov, dans le rôle de Loiseau, et Faina Ranevskaja, incarnant Mme Loiseau<sup>1119</sup>. L'aspect comique et même grotesque de Loiseau, voleur et « filou », se lit dans tous les aspects de son attitude : le comportement, la posture, la langue gestuelle et surtout le regard émoussillé et l'expression faciale lascive dans des moments où le marchand de vin en gros observe Boule de suif. L'apparence du négociant ventru se construit sur l'antithèse avec celle de son épouse, grande, maigre, hardie et à l'air sérieux,

---

<sup>1117</sup> MAST Gerald, *The Comic Mind. Comedy and the Movies*, Indianapolis/New York, The Bobbs-Merrill Company Inc., 1973, p. 202.

<sup>1118</sup> *Ibid.*, p. 23, 25 respectivement.

<sup>1119</sup> C'est le premier rôle de Faina Ranevskaja, grande actrice du théâtre et du cinéma soviétiques, l'une des plus aimées par le public soviétique mais vue avec méfiance par les autorités. Dans ce rôle, Ranevskaja a eu l'occasion de se démontrer comme actrice comique. Malgré l'étendue de son registre, l'immense talent dramatique de l'actrice a été mis au service de rôles majoritairement comiques par les réalisateurs.

morne et accablé au degré comique. Deux partenaires du couple de la bourgeoisie moyenne manifestent l'absence de bonnes manières quelconques par rapport à la haute société, ce qui est communiqué implicitement dans le texte littéraire. Dans le film, cet aspect de la personnalité de Loiseau est montré directement. La scène qui dénote est celle où on voit Loiseau en train de se nettoyer les dents après le repas, dans la diligence en pleine société. Son épouse lui arrache le cure-dent qu'elle se met dans la bouche, sans moindre hésitation.

Le film offre un intérêt particulier par la mise en relief de la fonction de regarder qui s'y manifeste de façon beaucoup plus explicite que dans le texte de Maupassant. Le portrait psychologique des personnages sert d'une illustration exemplaire. On a examiné antérieurement la stratégie employée par Maupassant pour faire ressortir la duplicité et la fausseté des compagnons de voyage de Boule de suif. Les moyens du cinéma aidant, l'effet de duplicité, de mensonge, d'intrigue est créé chez Romm par une posture particulière des personnages et par l'angle de prise de vue. En tant qu'outil à vocation narrative dans le film noir et blanc, le jeu de lumière et d'ombre est convoqué pour exprimer la nature hypocrite des compatriotes de Boule de suif. Ainsi, l'aspect de tromperie et d'hypocrisie de la personnalité du grand propriétaire, M. Carré-Lamadon est rendu visible dans le film. Ainsi l'air grave du grand bourgeois, pétri de sa propre importance, est communiqué par l'expression faciale, hautaine et méprisante, et par la forme de la bouche. La prise de vue est faite de façon que son visage apparaît constamment dissimulé, soit par le col levé de son manteau, par l'ombre du chapeau ou bien par d'autres objets. Cela communique un aspect suspect à son regard, ce qui fait partie de sa personnalité de type louche et sournois. Les prises de vue de Mme Carré-Lamadon expriment la froideur, la conduite maniérée et trop apprêtée de la petite épouse bourgeoise dont la figure de poupée est figée et manque d'expression.

Or, l'intérêt particulier que présente le film de Romm ne s'arrête pas là. Tout comme chez Maupassant, l'interaction visuelle entre les personnages échangeant des regards est un élément narratif pourvu de valence discursive, élément qui est orienté historiquement, culturellement et idéologiquement. En termes du regard épiant comme outil d'observation, les scènes où l'héroïne du film est scrutée et évaluée par les regards indiscrets des autres sont particulièrement fécondes pour l'analyse. On dirait que les murs

ont ici des yeux plutôt que des oreilles. Les scènes d'observation où les coups d'œil, soit curieux ou lascifs, méprisants ou menaçants, sont centrés sur la prostituée en sont exemplaires. D'un côté, l'interprétation de la prise de vue, offerte par l'œil de la caméra, est très suggestive et semble être dirigée conformément aux normes de la morale soviétique. En tant qu'objet de contemplation lascive, la poitrine opulente de Pyška, comprimée dans sa robe étroite, est fixée constamment par le regard dénudant de Loiseau, négociant de vin. Ce dernier constitue une cible privilégiée pour la ridiculisation, ce qui se fait par une variété d'expressions faciales et de gestes comiques de l'acteur incarnant le personnage du marchand-filou. Soit l'impression de supériorité, d'arrogance et de menace qui émane du regard surplombant du militaire prussien observant l'héroïne. Dans la prise de vue en question, les moyens techniques du cinéma aidant, Pyška est cadrée de la hauteur de position debout de l'officier, et cela de sorte que l'héroïne, assise, devient toute petite. La posture vulgaire et provocatrice de celle-ci se perçoit comme un seul moyen de défense et d'affrontement face à l'ennemi.

Ce qui est surtout intéressant dans ces scènes c'est que le spectateur devient complice du regard épiant. L'œil de la caméra aidant, le spectateur est incité à rejoindre les compagnons de voyage de Pyška, personnages foncièrement négatifs, dans leur pratique de scrutation collective. C'est cet aspect qu'on examinera dans les paragraphes suivants.

### ***Regard 'socialisé' comme construction discursive***

Au niveau formel, l'observation de la prostituée se fait un passe-temps favori et une préoccupation incessante des voyageurs au cours de leur trajet, tant dans la nouvelle que dans le film. L'action de scruter se concrétise par le large dispositif du cinéma, angle de prise de vue, champ-contre-champ, etc. Ainsi, certaines parties du corps de Pyška, surtout la poitrine volumineuse exhibée dans un audacieux décolleté, sautent littéralement aux yeux. L'exposition de la chair féminine incite ouvertement à la contemplation, tant de la part des personnages (surtout Loiseau) que du spectateur du film. Ce qui nous intéresse ici c'est le rapport entre les participants à ce spectacle du corps féminin, dont les personnages, le spectateur et l'œil de la caméra. Pour accéder au sens de la fonction de

vue dans le film, il faut prendre en compte les modalités du sens de l'acte de regarder, comme pratique signifiante et comme image culturelle.

Dans la perspective de la sociologie de la conduite, l'acte de regarder possède un sens complexe qui est tributaire du contexte historique, culturel et idéologique de la Russie soviétique des années 1930. Si l'acte d'observation dans le spectacle filmique monstration-contemplation n'est pas univoque au niveau des modalités évaluatives, c'est que les frontières s'estompent ici entre le moral et l'immoral. En effet, le spectateur se fait adhérer à l'acte de plaisir visuel, ce qui devient un geste d'espionnage sensuel. Le spectateur se transforme, bien qu'à son insu, en voyeur dont le regard 'fourrage' dans le corset de l'héroïne, 'palpe' les formes somptueuses de celle-ci en éprouvant une titillation voluptueuse. Voyeur de tout ce qui se situe dans le champ du corporel, de l'intimité et de la sexualité, aspects qui relèvent du thème d'interdit sur lequel les arts soviétiques s'abstiennent à parler, tant à l'époque stalinienne que dans les décennies qui suivront. Telles sont, dans le film, des scènes quotidiennes qui ont lieu dans la salle de repas. On assiste ici à un véritable rituel visuel marquant le passage des jours de captivité et l'écoulement du temps narratif, aussi bien dans le film que dans la nouvelle. Chaque fois qu'elle rejoint les voyageurs dans la cuisine de l'auberge, le spectateur se joint au petit monde scrutant les courbes opulentes de Pyška<sup>1120</sup>.

Notons tout d'abord que dans le contexte culturel soviétique, le terme 'voyeurisme' s'inscrit, par sa définition même<sup>1121</sup>, dans la dualité comme forme de comportement.

---

<sup>1120</sup> Être observé, scruté, épié par les autres, cela risque de faire ressurgir chez certains spectateurs soviétiques du XXI<sup>e</sup> siècle, issus d'une génération plus âgée, l'écho des souvenirs du passé qui n'est pas très éloigné, rappelant un phénomène bien connu de la réalité soviétique, notamment la vie du logement communautaire soviétique, en russe *kommunalka*. C'est un scénario quotidien qui se déroule dans la cuisine, partagée par tous les habitants du lieu : « Everytime I went into the kitchen, where I was always scrutinized by the little crowd that gathered there. It was impossible to be oneself », lit-on dans l'un des témoignages recueillis par Figes dans son excellente et déchirante étude documentaire sur les mœurs et la vie privée dans la Russie stalinienne. Voir : FIGES Orlando, *Whisperers*, op.cit., p. 186. (D'ailleurs, les appartements d'habitation communautaire existent toujours en Russie post-soviétique, bien que dans une moindre échelle. Une scène dans le film de Cédric Klapisch, *Les Poupées russes*, qui a été tournée dans un appartement communautaire de Saint-Petersbourg, recrée le décor et certaine atmosphère de *kommunalka* post-soviétique).

<sup>1121</sup> Voici la définition du voyeurisme donnée par Gérard Bonnet : « Le voyeurisme désigne la pratique qui consiste à épier autrui, souvent à son insu, dans son intimité quotidienne : habillage et déshabillage, soins intimes, flirt et rapports sexuels ; on connaît bien les moyens utilisés par les voyeurs : trous dans les murs, les cloisons d'une part, jumelles, lunettes, appareils de photo ou de prises de vue d'autre part ». Voir : BONNET Gérard, *Les perversions sexuelles*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je », n° 2144, 1983.°

D'un côté, le terme qui comprend l'activité d'observation qui se fait en cachette sous-entend la conduite indécente du point de vue de la haute morale soviétique officielle. En tant que telle, la pratique d'observer quelqu'un dans sa vie privée, intime, se situe loin des attitudes prescrites par la morale socialiste<sup>1122</sup>. La stratégie par laquelle se réalise dans le film la transformation du spectateur soviétique en voyeur de l'intimité du privé et du spectacle de la chair féminine témoigne de la sublimation de l'érotisme qui n'est pas complètement refoulé dans l'expression filmique du cinéma soviétique de la période stalinienne. Comme l'observe Boulgakova: « Freud, interdit, fête en réalité son triomphe<sup>1123</sup> ». Sauf que le message émanant du regard voyeur et du spectacle émoustillant semble être détourné dans le film. Le discours normatif explicite veut dire que participer au visionnement des conduites amORAles est une pratique transgressive, indécente et honteuse. Bien plus que ça, la perception évaluative de ce type d'attitude (correct/incorrect) est réglementée par l'idéologie dans le contexte de la Russie soviétique dans les années 1930. De là découle la complexité de cette strate de sens de l'acte de regarder comme représentation.

En termes de vision, l'ensemble d'aspects moraux de l'homme/femme soviétique comprend un rassemblement de critères qualificatifs parmi lesquels est le regard ouvert et droit, propre aux bâtisseurs du socialisme, sûrs d'eux-mêmes, fier de leur pays et qui n'ont pas de défauts à cacher. Le regard droit vient ensemble avec d'autres éléments du langage non-verbal, tels le gestuel et la posture. En termes graphiques, la signification de cette image se construit sur le symbolisme de la ligne parfaitement droite, sans courbes ni sinusoïdes, ce qui comprend l'absence de déviation, de faille, de défaut. Chargé du sens idéologique, l'ensemble de ces éléments se matérialise dans les figures des gens reproduites dans les arts iconiques de cette période, tels la peinture, les placards, le cinéma. Dans cette perspective, la sincérité candide et l'affectation puérile comme aspects importants de la personnalité de Pyška sont exprimées par l'orientation de son regard qui devient parlant, narrativement et discursivement. Cadrée soit en face soit de profil, celle-

---

<sup>1122</sup> La pratique du voyeurisme est visée par des placards propagandistes, utilisés dans la période de la NEP, époque qui voit la réapparition des mœurs bourgeoises dans la société soviétique.

<sup>1123</sup> BOULGAKOVA Oksana, « Les Beautés et le pouvoir », in *Le Cinéma « stalinien » : questions d'histoire*, LAURENT Natacha (éd.), *op.cit.*, p. 102.

ci ne cache jamais son regard et aucun ombre ne ternit son visage ouvert, ce qui la distingue de tous les autres voyageurs et surtout de son double, Mme Carré-Lamadon.

Dans le contexte des années 1930, l'acte de regarder comme image culturelle implique que derrière le regard oblique, épiant, guettant, sournois, se cache un élément étranger et hostile par rapport au moral soviétique et, par conséquent, à la société soviétique. Ainsi, chargé idéologiquement, ce type de regard définit soit une personne chancelante idéologiquement, pas très fiable donc, soit un traître ou, plus grave même, un espion. Or, si on prend une échelle plus large, le regard épiant en secret la vie intime, privée, des autres s'ouvre sur le champ de l'observation en cachette qui, dans le contexte stalinien des années 1930, obtient un sens bien particulier. Pratique largement répandue en Russie soviétique dans cette période, la surveillance signifie être vigilant, observer, épier la vie des autres, et surtout ce côté qui est caché du regard public, dans le but d'apercevoir une moindre preuve d'une faille, d'un défaut quelconque, de ne pas être suffisamment soviétique. L'objectif comprend non seulement identifier et démasquer un élément bourgeois, un traître potentiel ou actif, un ennemi du peuple ou un espion d'un pays capitaliste, mais aussi se venger, tout simplement, d'une offense ou d'une querelle banale ayant lieu dans la cuisine partagée de l'appartement communautaire. Introduite, encouragée et promue amplement par le régime stalinien dans la population soviétique, la pratique d'épier les autres, en observant et écoutant partout et aussi dans la vie privée, est exercée par milliers de délateurs officiels et volontaires, agents payés de police secrète (NKVD) et simples citoyens vigilants<sup>1124</sup>. Cette pratique devient un trait caractéristique de tant de gens appartenant à l'espèce de l'homo sovieticus, une activité socioculturelle à l'échelle nationale, un véritable phénomène collectif.

On relève aussi une curieuse association qui se crée entre la nouvelle de Maupassant et le film soviétique en matière du séjour forcé des voyageurs dans l'auberge de Têtes. C'est ici que les représentants des différents couches et groupes sociaux se retrouvent par le sort ou par le hasard sous le même toit. Transposé dans le contexte soviétique des années 1930, l'univers fictif de l'espace partagé fait penser à celui de l'habitation

---

<sup>1124</sup> Sur ce point voir les auteurs suivants pour n'en nommer que quelques-uns : FIGES Orlando, *Whisperers. Private Live in Stalin's Russia*, op.cit.; FITZPATRICK Sheila, *Everyday Stalinism*, op.cit., surtout le chap.7, p. 164-189.

communautaire soviétique, *kommunalka*, et cela tant au niveau des sphères public-privé<sup>1125</sup> qu'à celui des classes et de groupes sociaux. Or, puisque cet aspect dépasse notre objet d'analyse, nous sommes dans l'impossibilité d'élaborer notre réflexion là-dessus. En voici quelques points qui méritent quand même d'être notés.

En dépit des déclarations solennelles des autorités du régime affirmant que l'égalité des gens est réalisée, la société demeure, dans les années 1930, hétérogène et divisée en classes et groupes sociaux. Alors, les gens totalement étrangers les uns aux autres, anciens aristocrates et bourgeois, anciens marchands, miliciens, communistes fervents, prostituées, agents de *NKVD*<sup>1126</sup>, intellectuels, soldats libérés, se retrouvent l'un jour dans un appartement communautaire, *kommunalka*. Il en résulte un lieu insensé et absurde dont les habitants se côtoient dans une promiscuité forcée, étant « contraints de partager désormais cuisine, salle de bains et toilettes avec ces étrangers<sup>1127</sup> ». Le court épisode dans la nouvelle où Loiseau s'adonne au plaisir d'épier les « mystères de corridor » par le trou de la serrure est surtout parlant à cet égard, d'autant plus que, curieusement, la scène n'a pas trouvé de place dans le film de Romm<sup>1128</sup>. Nous ignorons la raison du remaniement du scénario, mais quelle qu'elle soit, le cinéaste a ménagé au spectateur soviétique l'embarras (ou plutôt le plaisir ?) de s'identifier au marchand-filou avec qui

---

<sup>1125</sup> Chez Maupassant, le séjour partagé sert à exprimer le brouillage des frontières entre les sphères publique et privée en traduisant entre autres l'importance accrue de la vie privée et l'inquiétude de la société face aux processus de démocratisation qui ont lieu en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le cadre de la Russie soviétique des années 1930, le mode de vie de co-habitants de *kommunalka*, appartement à quelques pièces partagé par quelques familles, est le meilleur exemple illustrant la disparition de la vie privée au profit du mode de vie collectif : « The communal apartment practically gave birth to a new type of Soviet personality.[...] cultural traditions and habits [of the family] tended to be swamped by the common principles of the household as a whole ». (FIGES Orlando, *The Whisperers*, op.cit., p. 186). *Kommunalka* offrant une solution immédiate au problème aigu de manque de logement pour la population, la cohabitation collective était également censée développer et renforcer l'esprit convivial et la camaraderie du peuple soviétique et combattre l'individualisme (*Ibid.*, p. 184). La réalité du « paradis » collectif s'avère pourtant très éloignée de la vision optimiste. Des centaines de milliers de gens vont connaître une existence pénible et vivre un véritable cauchemar dans ces appartements communautaires où se trouvent entassées jusqu'à une quarantaine de personnes partageant la cuisine, la salle de bains, les toilettes. Pour des informations plus détaillées sur ce sujet, voir : MESSANA Paola, *Kommunalka. Une histoire de l'Union soviétique à travers les appartements communautaires*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1995.

<sup>1126</sup> L'abréviation de l'appellation de la police secrète soviétique dans cette période.

<sup>1127</sup> Méfions-nous pourtant de la vision simpliste du *kommunalka* soviétique qui est complexe comme phénomène social et construction discursive. Sans entrer dans les détails, notons seulement qu'à la différence du séjour forcé des voyageurs dans l'auberge de Tôtes, l'habitation communautaire dure « [n]on pas pour quelques [jours ou] semaines mais pour décennies, voire pour toute la vie ». Voir sur ce point : MESSANA Paola, *Kommunalka. Une histoire de l'Union soviétique à travers les appartements communautaires*, op.cit., p. 8.

<sup>1128</sup> Par contre, la scène en question fait partie du scénario, quoiqu'en version modifiée et élaborée.

bien d'habitants des *kommunalka* partagent la passion indigne en s'adonnant à cette même pratique au fond des appartements communautaires surpeuplés<sup>1129</sup>.

La curiosité à l'égard de la vie privée des autres et le regard attentif scrutant les gens et les événements, on trouve là une autre strate de sens intéressante dans laquelle se lit un substrat historique, culturel et idéologique. Il importe de noter qu'à cette époque, il commence à s'installer dans la société soviétique le climat de méfiance et de peur de trahison et d'espionnage. La pratique de regarder acquiert une nouvelle vocation qui prend de plus en plus l'ampleur dans la société. On assiste ici à un véritable phénomène sociologique qui décrit une certaine psychologie sociale et certains aspects de la moralité collective dans la société soviétique<sup>1130</sup>. En Russie soviétique, la vie sociale est organisée selon le principe de collectivité, que ce soit en forme du labeur collectif, d'activités en commun, du repos partagé et bien de cohabitation communale, ce qui joue un rôle important dans la fonction d'observation en assurant le contrôle de la population. Ainsi, la surveillance par l'œil omniprésent de l'État s'effectue non seulement à l'intermédiaire des agents secrets mais aussi par les membres vigilants de la société, ce qui garantit une forte efficacité sous le couvert de l'anonymat. D'après la façon dont il est organisé, ce système de surveillance et de contrôle omniscient peut servir d'illustration pour le modèle de la société disciplinaire, décrit par Foucault, société effectuant une « [s]urveillance générale de la population, vigilance muette, mystérieuse, inaperçue... C'est l'œil du gouvernement

---

<sup>1129</sup> Notons surtout la mise en scène dont les détails rappellent l'espace physique et le décor de vastes appartements collectifs soviétiques, avec 30 ou 40 habitants, où de nombreuses portes fermées donnent sur un long couloir. Le corridor et la porte de toilettes servant de détails de l'intérieur où Cornudet fait la proposition sexuelle à Boule de suif, l'exposition de la sexualité féminine inquiétante, suggérée par le négligé et les formes du corps féminin, tous ces éléments formels de la scène viennent s'amalgamer dans l'image où se lisent des moralités douteuses de tous les participants au spectacle nocturne dont les personnages, le narrateur et le lecteur. Pour avancer l'hypothèse sur sa transposition hypothétique à l'écran, la scène deviendrait, dans le contexte soviétique, beaucoup plus explicite et brutale que chez Maupassant en conviant le spectateur soviétique à pénétrer, en voyeur, dans l'atmosphère grivoise du corporel et de la sexualité. D'autant plus qu'en somme, l'attitude des hôtes de l'auberge, décrite dans la nouvelle, n'est pas très loin placée du spectacle des mœurs qui se joue dans la cohabitation quotidienne, marquée par la promiscuité physique. Voir sur ce point l'ouvrage documentaire de Paola Messina *Kommunalka (Ibid.)*. Pour sa part, Orlando Figes note « the constant noise, [...] the sexual attentions of the older men towards the girl ». Voir : FIGES Orlando, *Whisperers. Private Life in Stalin's Russia*, op.cit., p. 183.

<sup>1130</sup> A ce titre, il ne serait pas exagéré de dire que le personnage de Loiseau, comme individu indiscret, curieux, épiant, ne passe pas que pour un exemple de type étranger. En revanche, il en consacre un accomplissement exemplaire. Par plusieurs traits de personnalité, Loiseau est une figure hybride qui incarne, par sa nature lubrique, vicieuse, impudique, les traits du typage social de l'époque de la NEP. En même temps, son attitude manifeste des éléments de la pratique du regard qui s'épanouit dans la société soviétique sous le régime stalinien.



incessamment ouvert et veillant indistinctement sur tous les citoyens<sup>1131</sup> ». Nous trouvons, dans les scènes filmiques d'observation, une tonalité différente que celle dans la nouvelle de Maupassant. Car il s'y lit des discours différents. Tout en dénigrant les vices bourgeois et en ridiculisant les notables épiant, le spectacle de scrutation omniprésente peut être situé sous le signe du système de surveillance idéologique mis en place par le régime stalinien.

L'étude contrastée de deux récits nous amène à faire une observation suivante. On révèle dans le film les indices de voix discursives adversaires dont les unes s'opposent, bien qu'implicitement, subtilement, à la voix autoritaire du discours officiel. Ces éléments jouent sur, ou bien même dehors, les limites du permis, au risque d'être banni par la censure stalinienne. Mais effectivement, si le regard indiscret et la curiosité malsaine envers la vie des autres se situent sous le signe des mœurs bourgeoises, vices et défauts, la scénographie de ces formes de la conduite indécente s'inscrit bien évidemment sous le signe de l'immoralité bourgeoise.

Chose certaine, le scénario du film, avec un personnage de la prostituée comme protagoniste, ne va de pair avec les circonstances historiques de la production, que ce soit les thèses idéologiques, les campagnes politiques, les valeurs morales et les contraintes artistiques, propres à la période en question. On se demande alors pourquoi ces aspects du film n'ont pas attiré l'œil et l'épée de la censure. Comment expliquer le feu vert qui fut donné à la réalisation de *Pyška*, d'autant plus qu'à cette période, tous les films sont visionnés et approuvés par Staline en personne?

Une fois de plus, l'une des raisons en est à trouver dans le contexte politique, notamment dans les directives des autorités de l'industrie cinématographique qui est toujours à l'écoute de l'opinion du maître supérieur du pays, Staline. La perte d'intérêt de la part du public pour les films chargés de propagande qui sont idéologiquement corrects mais ennuyeux se traduit, à la fin des années 1920 et au début des années 1930, dans de mauvais scores au box-office et des pertes financières. Notons qu'à cette période, le large public soviétique n'a plus accès direct aux films américains d'Hollywood. Dans l'effort de créer le cinéma soviétique populaire, cinéma de divertissement au modèle

---

<sup>1131</sup> FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 327.

hollywoodien, la nouvelle directive des autorités met l'accent sur l'importance du scénario et sur l'aspect de divertissement des produits filmiques, mais aussi sur la proximité des sujets de films du public, ouvrier et paysan : « Hence the emphasis on attracting established authors into writing scripts, on adapting the established classics and on tackling themes and developing genres that were immediately relevant to the ever-widening audience<sup>1132</sup> ». Si la nouvelle de Maupassant est conforme à la nouvelle ligne politique établie pour le cinéma, c'est que le texte épouse le sujet intéressant et piquant, le côté de divertissement, la forte psychologie et, comme protagoniste, une femme du peuple, opprimée et exploitée par l'ordre bourgeois. C'est aussi le renom et la popularité de Maupassant en Russie soviétique où le classique français jouit d'une réputation de critique véhément de la société capitaliste, aussi surprenante que cela puisse paraître à l'égard de l'écrivain qui est loin d'aspirations égalitaires ou socialistes. L'interprétation marxisante de l'œuvre du romancier peut être située dans la posture adoptée par les critiques soviétiques à l'égard de la littérature classique bourgeoise en suivant le commentaire de Friedrich Engels à l'égard de l'œuvre de Balzac : « [A]rt may tell the Marxist truth despite the social preferences of the writer<sup>1133</sup> ».

Reste pourtant à savoir comment l'aspect scandaleux de l'histoire racontée dans le film se situe dans le cadre du moral soviétique. Notons à cet égard que la façon dont est l'évaluation du spectacle filmique par le spectateur est dirigée par la scénographie rend l'ambiguïté de l'image plutôt latente. Cela permet de diminuer la possibilité de la mésinterprétation du regard de la caméra, notamment dans les scènes où l'œil de l'appareil est fixé sur l'héroïne, surtout sur sa poitrine généreuse que le décolleté plongeant de la robe découvre largement<sup>1134</sup>. Le regard des passagers et de l'officier est marqué par le codage idéologique d'une telle façon que les scènes d'observation se

---

<sup>1132</sup> TAYLOR Richard, « Ideology as mass entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet cinema in the 1930s », in *Inside the Film Factory, New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, TAYLOR Richard and CHRISTIE Ian (ed.), *op.cit.*, p. 193-216, et surtout p. 198-9.

<sup>1133</sup> MATHEWSON Rufus W. Jr., *The Positive Hero in Russian Literature*, 2<sup>nd</sup> ed., Evanston, Ill., Northwestern University Press, « Studies in Russian Literature and Theory », 2000 [1958], p.125. Sur la différence entre le point de vue de Marx et d'Engels et celui des théoriciens soviétiques sur la littérature voir chap.8, « Marxisme, Realisme and the Hero », p. 115-135.

<sup>1134</sup> Notons sur ce point que même si la chair opulente de Boule de suif est évoquée dans la nouvelle, cette image n'est projetée qu'à travers le regard impertinent des voyageurs, sans que Boule de suif fasse un moindre geste pour provoquer de tels fantasmes. C'est donc par l'imagination vive et par les désirs inassouvis des voyageurs que s'effectue ce travail mental.

placent sous le signe de l'immoralité foncière du monde bourgeois, des maux sociaux et de l'antagonisme des classes. Ainsi, le discours antibourgeois cible à la fois le monde capitaliste et les éléments de la NEP qui sont encore présents dans la société soviétique. Le recours au comique est également de grande portée. La fonction évaluative, et par conséquent idéologique, du rire se manifeste à travers le choix des personnages ciblés. Si le langage de la moquerie est plutôt ludique envers l'héroïne, le ton durcit en attaquant les compagnons de voyage de celle-ci. (Or, retenons l'idée que tous les personnages sont les cibles de la satire, tous sont moqués<sup>1135</sup>). Et encore, la réputation de l'œuvre source en tant que classique du XIX<sup>e</sup> siècle permet de ne pas éveiller des soupçons d'immoralité chez les censeurs et d'éviter d'être soupçonné de l'attentat au moral du public soviétique.

On peut constater que dans le film de Romm, le regard n'est pas neutre comme construction discursive, mais il n'est pas univoque non plus. Par tant d'aspects, le spectacle de regards manifeste très nette sa double nature. D'un côté, les scènes d'observation, connotées idéologiquement, prennent leur signification sous le signe de la condamnation des maux sociaux, des tares et des vices de la société bourgeoise et des éléments résidus de la NEP. Mais, tout en cherchant à prendre une posture ironique par rapport au monde bourgeois, l'image filmique crée, par ailleurs, une forme de complicité entre l'œil épiant de la caméra, les regards lascifs des personnages et celui du spectateur qui, dans son rôle de voyeur, se fait transporter dans l'espace étranger, ennemi par rapport à la haute moralité soviétique. Au lieu de vilipender les mœurs bourgeoises amORALES, l'univers fictif de l'immoralité et de la corruption devient attirant pour le spectateur. De là provient le sens ambivalent du récit filmique qui va, dans une certaine façon, à l'encontre des normes et des valeurs qui sont imposées à l'expression artistique de cette période.

---

<sup>1135</sup> On rigole sur les ambitions de Pyška, protagoniste positif. Les assises folkloriques jouent ici un rôle de grande portée; rappelons, à ce propos, les points communs que le personnage de Pyška partage avec celui d'Ivan le Sot. Ainsi, le marquage idéologique de l'humour n'empêche pas les notes libres, non-officielles, du rire de se glisser dans l'univers du film en allant au rebours de la posture grave du discours autoritaire qui se prend au sérieux. Comme l'observe Bakhtine, « dans la littérature, les genres comiques ont toujours été les plus libres, les moins soumis aux contraintes [...] Le rire demeurait en dehors du mensonge officiel qui prenait des formes graves du pathos ». Voir : BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p. 379.

## Conclusion

On a montré, dans notre analyse comparative, que la transposition cinématographique du récit de Maupassant a entraîné certains changements formels essentiels du texte, tant au niveau des personnages qu'à celui du fil narratif. Or, la transformation la plus sensible de « Boule de suif » s'opère dans les strates profondes du texte. L'étude sociodiscursive de deux œuvres a montré que l'adaptation soviétique offre, au niveau implicite, un nouveau récit dont les images ont des significations différentes. Que certains éléments formels du texte littéraire soient retenus ou non dans le film et que certains thèmes et problématiques abordés dans la nouvelle y soient exploités ou non, cela ne relève guère de la spécificité des moyens d'expression du médium dont le langage verbal du texte littéraire et celui iconique du récit filmique. Si les thèmes et problématiques, les symboles et significations qui sont présents dans le récit issu de la France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ne sont plus les mêmes dans l'adaptation originale de la Russie soviétique au début des années 1930, c'est que les conditions de production historiques de l'œuvre et les motivations du créateur, cinéaste-adaptateur, ne le sont non plus. La perspective sociocritique a permis d'étudier dans quelle mesure les formes, les représentations, les thématiques dans ce nouveau récit sont déterminées par le contexte, historique, socioculturel, politique et idéologique, du film. En tant que réalisation de réécriture et produit culturel de son univers spatio-temporel historique, le protagoniste du récit filmique est lié avec son prototype littéraire et, à la fois, possède sa spécificité, son identité unique déterminant une distance sensible entre eux.

La spécificité générique de récit de route favorisant le recours aux formes et détails spatiaux, la production du sens se réalise dans le film au niveau du traitement de l'espace, ce qui est une caractéristique qu'il partage avec la nouvelle. Or, les formes spatiales sont révélatrices d'un contexte sociohistorique et culturel différent. Ainsi, l'interaction de tous les effets de l'image filmique, narratifs, visuels, discursifs, produit le spectacle paysager qui s'éloigne fort de celui représenté dans la nouvelle, et cela non seulement sur le plan des aspects visibles, le terrain boueux remplaçant celui enseveli sous la neige, mais en significations profondes. La distinction entre les récits se manifeste

de la même façon au niveau des structures géométriques imaginaires, axe vertical et cercle, qui sont un lieu d'émergence de significations nouvelles.

Considéré comme le plus puissant outil de propagande, le cinéma soviétique des années 1930 est un art surveillé, contrôlé par l'État-parti et fortement politisé. Rien d'étonnant donc si le constituant idéologique est le plus décisif dans l'ensemble des discours, dont le film de Romm est investi. Les formations discursives qui s'introduisent dans la poétique de la nouvelle de Maupassant cèdent place ici aux autres, celles qui relèvent des discours sociaux et culturels de la société soviétique sous le régime stalinien. Ainsi, d'après ses plusieurs aspects, l'image de l'héroïne se situe dans le contraire de ce qu'implique la notion de la *soviéticité* comme concept identitaire collectif supposant un ensemble particulier de traits physiques et comportementaux et de normes morales de l'homme et de la femme soviétiques idéaux, ensemble d'où la sexualité est exclue. Comme figure hautement symbolique dans le contexte culturel de la Russie soviétique, le personnage de la prostituée incarne en revanche tout un ensemble de maux sociaux de la société capitaliste en présentant le danger de l'ordre bourgeois pour la société socialiste en construction.

La prise de conscience par l'héroïne est sans doute un moment fort dans deux récits, tant sur le plan narratif que psychologique. Or, si la prise de conscience par Pyška veut dire la transformation en un nouvel être, ce processus cognitif est différent, dans son essence, de celui subi par Boule de suif dans la nouvelle. Dans le film soviétique, on assiste à l'événement dont la portée surpasse la signification du fait psychologique de raisonnement personnel. Et cela pour cause, car il s'agit de l'illumination politique d'une femme opprimée, issue du prolétariat rural. De plus, le potentiel du moment réparateur dépasse les frontières du pays socialiste et s'ouvre sur la scène internationale de l'affrontement des classes antagonistes, bourgeoisie et prolétariat. Le dénouement du film se situe dans les normes du visuel de l'imaginaire soviétique en propulsant le message de la prise de conscience de classe par le prolétariat dans le monde capitaliste et en affirmant la solidarité et la fraternité des exploités de tout le monde, quelle que soit leur nationalité.

Le processus de la prise de conscience s'exprime dans le film par la déssexualisation symbolique du corps sexualisé de la fille publique. Ainsi, l'image qui est associée, chez Maupassant, à la sphère de la psychologie individuelle s'avère dans le film un terrain

discursif idéologiquement marqué où la tension entre deux processus, sexualisation et désexualisation, atteint à son apogée. La sexualisation du corps féminin qu'est celui de la prostituée sert à exprimer, accentuer, amplifier et dramatiser les maux et les aspects périlleux du monde capitaliste. Succédant à ce premier état, la désexualisation se rime avec le passage de la fille publique en tant qu'individu arriéré à l'état de conscience éclairé; autrement dit la prise de conscience de classe implique le renoncement à la vie de débauche et la réhabilitation successive. De plus, la désexualisation se décline aussi en termes de prise de pouvoir face aux bourgeois, de l'union des forces prolétaires à l'échelle internationale en faisant également allusion implicite aux avantages de la société soviétique où toutes formes d'exploitation sont exclues.

Le parcours de l'héroïne du film soviétique présente, dans son essence, une quête initiatique dont l'essence est sociale et politique. C'est un cheminement qui est accompli plutôt pour le bien-être collectif que pour le bonheur privé, personnel. Imbu des composantes de sens idéologiques, le trajet de la prostituée se situe, dans le film soviétique, sous le signe de la lutte sociale des classes. C'est un aspect important par lequel le film se distingue fortement de la nouvelle où « la différence des classes et des castes est ressentie comme une fatalité [...] Maupassant ne s'insurge pas contre cette injustice parce qu'elle est fondamentale », comme le dit Bancquart en ajoutant que Maupassant n'est pas politicien, « la politique est pour lui un matériau, un inducteur<sup>1136</sup> ». Forestier note, pour sa part, qu'« [i]l ne s'agit pas d'inventer un Maupassant que tenteraient le socialisme et les luttes du peuple : contes, chroniques, romans réfuteraient cette analyse<sup>1137</sup> ». Maupassant accepte le système social où il est installé; « l'œuvre, par son contenu, reflète cet accord<sup>1138</sup> ». Cabanès apporte des arguments supplémentaires à ce sujet en se référant à deux types du pessimisme de Maupassant dont l'un, physiologique s'accompagne de l'autre, social, ce qui ne permet pas au romancier de « rêver à une harmonisation des pulsions et des institutions » dans le but de renverser la pathologie sociale<sup>1139</sup>.

---

<sup>1136</sup> MAUPASSANT Guy de, *Boule de suif et autres Contes normands*, BANCQUART Marie-Claire (éd.), *op.cit.*, p. XXII.

<sup>1137</sup> FORESTIER Louis, « Introduction », MAUPASSANT, Guy de, *CN*, vol. I, p. XLIII.

<sup>1138</sup> *Ibid.*

<sup>1139</sup> CABANÈS Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, vol. 2, *op.cit.*, p. 553.

Les consignes du réalisme socialiste sont perceptibles dans le film, et cela non seulement au niveau des rôles actoriels mais aussi dans la nature profonde du récit et dans le vecteur de sens général déterminant le schéma particulier de la résolution de l'intrigue. De là la modification sensible, par rapport au cas de la nouvelle, apportée dans le dénouement filmique où se trouve introduit le pressentiment positif à l'égard de l'avenir de l'héroïne. Concluant le récit filmique, la note prometteuse se trouve en dissonance avec la tonalité du dénouement du récit littéraire où règnent la cacophonie de sons et de sens, l'incertitude, l'indétermination, le doute et l'ambiguïté<sup>1140</sup>. Mais, l'incertitude, l'ambiguïté et les contradictions, n'est-ce pas en effet ce qui fait l'œuvre artistique, qui engendre le fantasme du lecteur, une diversité d'interprétations et une multiplicité de sens et de scénarios ? Sans donner de précisions concrètes, l'issue est offerte à Élisabeth Rousset soviétique, et cela de telle façon que se crée une anticipation dirigée de l'avenir. Il s'agit d'un avenir particulier en plus, celui de type historique déterminé qui se situe dans la direction du développement de l'Histoire dans l'optique marxiste-léniniste. L'anticipation savamment ficelée de l'issue de l'aventure devient plutôt une clôture délimitant l'horizon de l'imagination et le jeu de fantasme du spectateur. Ce point d'observation est l'un parmi tant d'autres qui illustrent le potentiel de la lecture comparative d'une adaptation et d'une œuvre prototype. Si la nouvelle de Maupassant profite d'une telle lecture en superposition c'est que cela permet de mettre en lumière les aspects singuliers de « Boule de suif » dont l'incertitude et l'indétermination, l'ouverture infinie du possible et la perspective d'avenir imprévisible, alors que ceux-ci se trouvent freinés dans le film de Romm par l'intervention des discours sociaux autoritaires dont les conventions romanesques du réalisme socialiste est un agent agissant. Ce réalisme de type socialiste, procédant par prescription, est caractérisé par Robin comme « une conception de *la littérature injonctive, et de ce fait, impossible*. [...] Si nous désignons la

---

<sup>1140</sup> C'est notamment l'ambiguïté, l'absence de la prise de position de la part de l'auteur sur les personnages et leurs actions, l'absence de la précision sur le Bien et le Mal que Thierry Poyet qualifie comme graves erreurs, parmi tant d'autres, de Maupassant, en tant qu'écrivain et homme : « On comprendrait encore que son œuvre puisse témoigner du sordide ou de l'intime [...] mais il faudrait alors un discours moralisateur pour montrer au lecteur qu'un tel comportement est interdit et que de telles pensées sont à bannir. Or, Maupassant se tait : il ne prend pas partie, il n'indique pas où se tient le Bien et le Mal et au bout du compte, nous l'avons vu, tout semble au contraire se confondre. Pour le lecteur contemporain de Maupassant, alors, c'en est trop ! ». Voir : POYET Thierry, *Maupassant, une littérature de la provocation*, *op.cit.*, p. 47.

prescription qui s'opère en 1934 comme "impossible", c'est parce qu'elle vise inconsciemment à bloquer toute indétermination, l'indicible de la langue, parce qu'elle tend à désigner en permanence le vecteur historique avec une certitude pleine, bloquant l'avenir puisqu'il est déjà connu, et le passé, toujours réinterprété en fonction du temps-origine d'Octobre<sup>1141</sup> ».

Or l'intérêt particulier de *Pyška* est que d'un côté, le « message » du parcours filmique semble apprivoisé par le discours officiel, mais, du même coup, c'est un lieu d'émergence de voix discursives contestataires qui agissent à rebours du sens explicite, que ce soit directement ou bien indirectement. C'est avant tout l'aspect cocasse, scandaleux même, de l'intrigue en général et du personnage principal en particulier. Nous avons constaté la dualité évasive du spectacle iconique qui, étant censé critiquer la société capitaliste, les mœurs bourgeoises et les conduites indécentes, est en mesure de les rendre plutôt tentantes ou même attrayantes. Sur le plan de la problématique du regard, les rapports se créent entre l'histoire fictive racontée sur l'écran et le spectateur, au point même d'en suggérer une malpropreté morale de deux figurants réels dont le cinéaste et le spectateur. Le premier en tant que pourvoyeur des mœurs bourgeoises, de la bassesse humaine et de la conduite indécente, et le deuxième en tant que voyeur complice. Ainsi, le parcours narratif et discursif de la fille-paysanne, offert dans le film, tend, semble-t-il, contester la tendance, car les questions relatives à la sexualité et à la prostitution ne constituent pas un sujet d'actualité à aborder dans le domaine artistique, et l'héroïne du film ne peut tout simplement pas servir de modèle de la Nouvelle femme soviétique. C'est à ce niveau, celui de la représentation et de la structuration discursive, qu'on peut constater l'aspect unique du protagoniste du film. Ambiguïté de l'image, humour avec lequel l'héroïne est traitée, et surtout ce rire bon enfant que celle-ci suscite auprès du spectateur, l'ensemble de ces aspects rend la Boule de suif soviétique, et cela malgré tous ses défauts, plus réelle, plus vivante, plus humaine et, par conséquent, plus proche du spectateur, qu'il soit soviétique ou non. Par ailleurs, *Pyška* se distingue nettement des héroïnes idéales de l'écran soviétique qui commencent à apparaître au début de la décennie, personnages d'origine prolétaire et exemplaires d'héroïsme sur le front de

---

<sup>1141</sup> ROBIN Régine, *Réalisme socialiste : esthétique impossible*, op.cit., p. 103 (souligné dans le texte).



construction socialiste, femmes-modèles stériles et de beauté parfaite, sans défauts et idéologiquement correctes. Or, c'est peut-être là, dans cette ambiguïté complexe, que résident la force et l'attraction du personnage de Romm, et c'est ce qui explique, entre autres facteurs, le phénomène du film, son succès à l'époque de sortie et surtout sa longévité.

## QUATRIÈME PARTIE

*Boule de suif* (1945, Christian-Jaque)

Rédimer la pécheresse

Salut libérateur (?) de la Libération

### *Avant-propos*

Dans son long métrage, *Boule de suif*, Christian-Jaque a amalgamé en un seul récit deux nouvelles de Maupassant, « Boule de suif » et « Mademoiselle Fifi ». Bien que le titre soit évocateur en situant le film dans le sillage de « Boule de suif », l'effet de la mise en couple de deux textes littéraires dépasse, et de loin, un remaniement formel des trames narratives. La transposition filmique a entraîné des modifications importantes de « Boule de suif », tant au niveau du contenu événementiel qu'à celui du portrait du protagoniste. Les similitudes et les différences entre deux textes de Maupassant, publiés à deux ans de distance<sup>1142</sup>, mériteraient d'être examinées de près, mais ce type d'enquête dépasse le cadre de notre étude. Contentons-nous d'indiquer qu'au niveau formel, « Boule de suif » et « Mademoiselle Fifi » partagent certains éléments communs, dont la guerre franco-prussienne comme l'arrière-fond, une prostituée patriotique en tant que personnage principal et un ultime face-à-face entre celle-ci et un officier prussien. L'écart est pourtant considérable entre les récits. Ce qui détermine l'éloignement entre eux c'est tout d'abord la file narrative, surtout le dénouement, et le rôle que le personnage principal joue dans l'histoire.

Bien que la ligne générale de « Mademoiselle Fifi » soit bien connue, il serait pourtant utile d'en rappeler brièvement quelques détails. Lors d'une soirée organisée par les officiers prussiens, Rachel, héroïne, poignarde mortellement un militaire pervers et sadique, marquis Eyrik. Ayant réussi à s'enfuir, elle se réfugie à l'église. Et c'est elle, semble-t-il, qui sonne la cloche à l'enterrement de l'officier. La voix de bronze retentit alors pour la première fois depuis l'occupation de la ville, car le curé du village refusait obstinément de sonner la cloche depuis l'arrivée des Prussiens. Après la guerre, Rachel fut tirée de la maison close par « un patriote sans préjugés qui l'aima pour sa belle action, puis l'ayant ensuite chérie pour elle-même, l'épousa » (I, 397).

La divergence entre « Boule de suif » et « Mademoiselle Fifi » ne passe pas inaperçue par les critiques qui parlent de ce mariage filmique comme union impossible,

---

<sup>1142</sup> « Boule de suif » paraît en 1880 dans l'ouvrage collectif *Les Soirées de Médan*, alors que « Mademoiselle Fifi » est publié pour la première fois dans *Gil Blas*, numéro du 23 mars 1882. Pour les détails sur la parution des récits voir : MAUPASSANT Guy de, *CN*, vol. I, p. 1294, 1410.

invraisemblable. À la sortie du film dans les salles, en octobre 1945, René Jeanne note que l'amalgame de deux anecdotes dans un récit est fait de sorte que celle empruntée à « Mademoiselle Fifi » entraîne la première « dans un sens un peu différent de celui que son auteur lui avait donné<sup>1143</sup> ». Pour sa part, Michel Collinet souligne un écart plus important entre « Boule de suif » et « Mademoiselle Fifi » « qui sont deux contes très différents d'aspect<sup>1144</sup> ». À la première diffusion du film sur le petit écran, en 1969, Léon Treich observe que les nouvelles sont manifestement « sans aucun rapport entre elles<sup>1145</sup> ». Elles « ne semblaient point faites pour se rencontrer », selon Marcel Oms<sup>1146</sup>. Bem ajoute un commentaire plus sévère en traitant « Mademoiselle Fifi » de « réécriture, un doublet inversé et dégradé de *Boule de suif*<sup>1147</sup> ». Les agencements narratifs de deux textes sont réalisés, dans le film, de telle façon que l'épreuve subie par le protagoniste de « Mademoiselle Fifi » fait partie intégrante dans les péripéties du parcours d'Élisabeth Rousset. Comme l'observent à l'époque les critiques du cinéma, le passage d'une intrigue narrative à l'autre est fait si habilement « qu'il faut avoir l'œil fin pour distinguer la couture<sup>1148</sup> » ; « les deux nouvelles sont liées à la soudure autogène, invisible à l'œil nu<sup>1149</sup> ».

Mais, à en juger d'après les aspects narratifs, la couture des textes ne pourrait évidemment pas être effectuée sans leur faire subir des modifications sensibles. Dans les travaux publiés au cours de deux dernières décennies, la différence entre l'adaptation de Christian-Jaque et les récits de Maupassant est traitée au niveau formel, sous l'angle du contexte historique du film<sup>1150</sup>. Dans le domaine du cinéma, on analyse le long-métrage de Christian-Jaque dans l'optique de la Résistance sans pour autant considérer l'écart

---

<sup>1143</sup> JEANNE René, « Résistance 1871. Boule de suif (Paramount) », in *La France au combat*, 1<sup>er</sup> novembre 1945.

<sup>1144</sup> COLLINET Michel, « Boule de suif », in *Aube*, 26 octobre 1945.

<sup>1145</sup> TREICH Léon, « La Véritable histoire de "Boule-de-Suif" », in *Le Soir*, 24 octobre 1969.

<sup>1146</sup> OMS Marcel, « Le *Boule-de-suif* de Christian-Jaque », in *CinémAction TV, Maupassant à l'écran*, n° 5, avril 1993, p.58.

<sup>1147</sup> BEM Jeanne, « Le travail du texte dans "Boule de suif" », in *Texte et psychanalyse, op.cit.*, p. 99.

<sup>1148</sup> NEVEUX Georges, « *Boule de suif* : un film de Christian-Jaque », in *Terre des hommes*, 2 novembre 1945.

<sup>1149</sup> HECTOR, « Boule de suif », in *Réveil de l'Art*, 15 novembre 1945.

<sup>1150</sup> MELLERSKI Nancy C., KLINE Michael B., « Liberating Maupassant: Christian-Jaque's Boule de suif (1945) », in *The French Review*, vol. 12, n° 5 (Apr. 1999), p. 867-876; LABBÉ Mathilde. « Ce que le cinéma a fait à "Boule de suif" », in *Fabula-LhT*, n° 2, décembre 2006, *op.cit.* ; OMS Marcel, « Le *Boule-de-suif* de Christian-Jaque », in *CinémAction TV, Maupassant à l'écran*, n° 5, avril 1993, p. 57-60.

entre le film et le texte originel<sup>1151</sup>. Dans la perspective de ce travail, nous n'étudions pas la problématique Résistance / Libération en tant que telle; interroger la question de la représentation de la femme et du genre et celle du traitement de l'espace dans le discours de la Résistance et de la Libération réfère plus directement au sujet de ce travail. L'objet de notre étude implique de se pencher entre autres sur les questions suivantes : Que veut dire l'image-couple fille publique-guerrière patriotique dans le contexte du direct après-guerre ? Vu l'expérience que le pays a eue dans la Seconde Guerre mondiale<sup>1152</sup>, quel est l'impact que cela a produit sur l'avatar de l'héroïne maupassantienne ? Comment les conditions de réalisation, historiques, politiques et culturelles, se transcrivent-elles dans la semiosis du récit filmique et dans quelle mesure déterminent-elles la signification du parcours de l'héroïne ?

Notre enquête est limitée à l'étude de deux fragments, dont celui de l'ouverture et l'autre du dénouement, qui seront mis en projection avec la nouvelle « Boule de suif » comme texte de base, et, dans un moindre degré, avec « Mademoiselle Fifi ». L'intérêt particulier du long-métrage de Christian-Jaque vient aussi du fait que c'est un film sonore. À la différence de *Pyška*, film muet, le profil parlant de *Boule de suif* offre l'avantage d'étudier les effets sonores, soit les morceaux musicaux et certains types de bruitage, diégétiques et extradiégétiques. Étudier la matière acoustique est d'autant plus pertinent comme piste d'analyse que dans le texte originel, « Boule de suif », les notations sur le dessein sonore font partie, on l'a vu, de la structure narrative et de la tension dramatique du dénouement et en sont un facteur essentiel, déterminant même, de la signification. D'ailleurs, à en juger d'après le contenu narratif, on ne peut pas méconnaître non plus le rôle de la sonnerie de cloche dans « Mademoiselle Fifi ».

---

<sup>1151</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994. De La Libération de Paris à Libera me*, Paris, L'Harmattan, 2001. Le titre abrégé sera employé ailleurs dans le texte : *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*.

<sup>1152</sup> C'est dans les termes suivants que Sophie Wahnich commente la spécificité de cette expérience historique : « l'ambivalence de la France entre Résistance et Collaboration ». Voir : WAHNICH Sophie, « Libération et modes de fictionnalisation dans les musées d'histoire du XX<sup>e</sup> siècle européen », in *Les médias et la libération en Europe, 1945-2005. Actes du colloque organisé par le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines et l'Institut national de l'audiovisuel, 14, 15 et 16 avril 2006*, DELPORTE Christian et MARÉCHAL Denis (éd.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 487.

L'intérêt d'examiner le fait musical et certains types d'effets sonores dans *Boule de suif* tient aussi au potentiel auditif et musical de l'image cinématographique. Tout d'abord, dans le cinéma parlant, la rencontre entre les sons et l'image se produit par un travail réfléchi et grâce à des étapes de traitement et de manipulation. Les cinéastes choisissent les sons en pensant l'interaction entre le sonore et le visuel pour que leur action réciproque produise un sens particulier, sens qui dit quelque chose. C'est par cet aspect déjà que les morceaux musicaux dans le film constituent un objet d'étude à visée sociocritique permettant d'étudier leurs conditions d'existence dans l'ensemble signifiant global qu'est le récit filmique, et aussi les modalités de leur fonction particulière au sein du discours social, propre à l'état de société donné. La fonction de la trame sonore du film est multiple<sup>1153</sup> : engager l'attention du spectateur, donner la dynamique émotionnelle à la piste visuelle, renforcer ou, tout en contraire, apaiser la tension dramatique, définir les personnages, sculpter la topographie de la mise en scène, modifier le sens du contenu, suggérer l'ironie et la subjectivité du point de vue. Dû à ses caractéristiques spécifiques, le dessin de composition musicale sert à situer le film génériquement (western, film d'horreur, comédie, etc.). Enfin, et surtout, la musique joue un rôle important pour situer le contexte historique de l'action et pour y donner une signification culturelle. C'est ainsi que la bande sonore manifeste sa fonction référentielle dans l'ensemble filmique en renvoyant à certaines sensibilités collectives et certains symboles de valeur nationale.

Il convient de noter que par sa nature même de production et par son caractère abstrait, la musique est difficile à décrire, et elle ne se plie pas facilement à la mise en examen des effets de sens, comme il ressort des études des théoriciens sur la musique en général et sur celle dans le cinéma en particulier : « Film music is notoriously difficult to write about<sup>1154</sup> ». Décrire, de façon adéquate, la musique en général nécessite, d'emblée, des connaissances dans le domaine de la musicologie. Mais pour interroger le contenu sémantique du produit musical, il faut aller au-delà de l'observation de la 'grammaire' musicale et du côté technique de la partition. Il s'agit en revanche de considérer les structures et paramètres de la musique comme « éléments constitutifs [qui] forment un

---

<sup>1153</sup> PRAMAGGIORE Maria et WALLIS Tom, *Film: A Critical Introduction*, Boston, Mexico City, Hong Kong, Pearson/Allyn and Bacon, 2008 [2005], p. 253-74.

<sup>1154</sup> *Ibid.*, p. 264.

code, au même titre que ceux de la langue et des autres arts<sup>1155</sup> », comme le soutient Leduc. Étudier la bande musicale dans le cinéma exige tout de même une approche plus complexe, car ce type d'analyse dépasse le domaine du cinéma proprement dit. Comme l'enjeu est posé, à juste titre, par Malcuzyński, le discours de l'ensemble audiovisuel ne peut pas être analysé dans l'optique d'une seule discipline, car « aucune discipline spécialisée dont on [relève] la pertinence à l'égard de tel ou tel de ses aspects ne peut à elle seule lui rendre raison; ni la théorie du film, ni la musicologie<sup>1156</sup> ». La perspective que Malcuzyński propose à l'égard du rapport image-musique et que nous suivons diffère de celle qui est admise dans le domaine de la cinématographie. Au lieu d'être subordonnée à l'image, la musique se trouve en rapport particulier avec celle-ci; l'image et le fait musical « cohabitent – sont en 'équipollence' – au sein du textuel filmique<sup>1157</sup> ». Analyser le textuel filmique implique ainsi de rendre compte de ces « rapports d'« équipollence » entre image et musique » dont il en résulte une fonction sociale spécifique du spectacle filmique sonorisé, fonction « sans laquelle la pratique textuelle n'a pas de sens<sup>1158</sup> ».

On retrouve dans *Boule de suif* un rapport dynamique entre les matériaux acoustique et visuel dont l'interrelation sert d'élaborer le sens du spectacle filmique. L'avantage de l'approche sociocritique est de permettre d'explorer l'« intention signifiante<sup>1159</sup> » de ce que la scénographie filmique fournit ici aux oreilles, et cela en tenant compte de ses deux dimensions : en premier lieu en tant que matériau culturel qui renvoie dans le film au contexte sociohistorique et politique, dans la mesure où la musique et certains effets sonores fonctionnent comme mode d'interactions, de rapprochements et de confrontations sémantiques à l'intérieur du système discursif global qu'est l'ensemble audiovisuel du récit filmique. Et deuxièmement, en tant que mode spécifique de production du sens où

---

<sup>1155</sup> LEDUC Alain, « Réflexions sur le sens musical et sa transmission : l'exemple de la *Sixième Symphonie* de Gustav Mahler », in *Langage et musique. Approches littéraires et linguistiques*, BENOIST Stéphanie et MÉRY Marie-Claire (éd.), *op.cit.*, p. 107..

<sup>1156</sup> MALCUZYŃSKI Pierrette, *Entre-dialogues avec Bakhtin, ou Sociocritique de la [dé]raison polyphonique*, *op.cit.*, p. 292.

<sup>1157</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>1158</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>1159</sup> LEDUC Alain, « Réflexions sur le sens musical et sa transmission : l'exemple de la *Sixième Symphonie* de Gustav Mahler », in *Langage et musique. Approches littéraires et linguistiques*, BENOIST Stéphanie et MÉRY Marie-Claire (éd.), *op.cit.*, p. 108.

plusieurs paramètres entrent en jeu tels que le type de musique (symphonie grandiose, indicatif du western, marche militaire héroïque, glas de mort), le dessin musical, les paroles en cas de musique chantée, le tempo, le rythme, la hauteur, l'intensité du son, l'orchestration et le choix des instruments (bois, cuivres, cordes, etc.), tous ces paramètres qui gouvernent les rapports entre les sons et constituent la 'langue' de mélodie musicale<sup>1160</sup>. Le « besoin de s'appuyer sur des **effets de sens**, accessibles à l'une oreille attentive et une intelligence en éveil<sup>1161</sup> », comme le souligne Leduc, prend ici un sens particulier et s'impose comme une nécessité impérieuse. Ainsi ne comprendrait-on pas la signification profonde du début et du dénouement de *Boule de suif* si l'on ne rend pas compte du rapport entre les airs musicaux qui y retentissent, les modalités de sons mobilisés, les facteurs historiques et les enjeux politiques propres aux années 1940-45.

## Chapitre I

### « Boule de suif » dans le théâtre du direct après-guerre

#### 1. Mise en contexte

Réalisé en 1945, le long métrage de Christian-Jaque, *Boule de suif*, sort sur le grand écran en octobre 1945. Vu par les critiques comme allégorie historique, le film est classé, d'après la thématique traitée, dans la catégorie des films sur la Résistance. Tout en faisant partie de la production cinématographique d'après la Libération, *Boule de suif* se situe pour autant à part par rapport aux films de l'immédiat après-guerre. À commencer par le fait même que c'est le premier film sur la Résistance par lequel s'ouvre la période<sup>1162</sup>. Bazin s'exclame : « Le premier film sur la Résistance!<sup>1163</sup> ». C'est aussi le fait que *Boule de suif* est l'un des rares films de cette période dont le scénario est basé sur une œuvre

---

<sup>1160</sup> Le rapport entre le langage verbal et le langage musical fait l'objet d'étude dans divers domaines de recherche dont la linguistique, la littérature, la musicologie, la philosophie. Sur ce point voir surtout l'ouvrage collectif : BENOIST Stéphanie et MÉRY Marie-Claire (éd.), *Langage et musique. Approches littéraires et linguistiques*, op.cit.

<sup>1161</sup> LEDUC Alain, « Réflexions sur le sens musical et sa transmission : l'exemple de la *Sixième Symphonie* de Gustav Mahler », in *Langage et musique. Approches littéraires et linguistiques*, BENOIST Stéphanie et MÉRY Marie-Claire (éd.), p. 107-8 (souligné dans le texte).

<sup>1162</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, op.cit., p. 57.

<sup>1163</sup> BAZIN André, *Le Cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », vol. 988, 1975, p. 145.



littéraire. Comme l'observe Suzanne Langlois, les adaptations sont peu nombreuses dans les premières années suivant la Libération<sup>1164</sup>. C'est peut-être l'appui sur le patrimoine littéraire national qui a assuré l'approbation du film par la censure malgré le « dangereux sujet<sup>1165</sup> » abordant la collaboration.

L'aspect singulier de cette courte période qui est l'immédiat après-guerre tient à sa position charnière à tous les niveaux, qu'il s'agisse de la politique, de l'économie, de la vie socioculturelle ou bien des rapports humains. C'est une période de passage d'une ère à l'autre, de l'ère de l'armistice, de l'occupation et des combats de la Libération à la période de la paix et de la reconstruction de la société. Cela n'est pas sans conséquence sur l'industrie cinématographique et sur les produits artistiques des cinéastes. Ceci dit, il est nécessaire de situer brièvement le film de Christian-Jaque dans son contexte politique et sociohistorique en mettant en relief des points pertinents dans le cadre de notre enquête.

La véritable libération de la France commence le 6 juin 1944 avec le débarquement des troupes militaires des Alliés en Normandie. Paris est libérée le 25 août 1944, 90% du territoire français sera libéré vers la fin 1944. Les combats meurtriers qui continuent encore en hiver et printemps 1945, surtout à la frontière franco-allemande, sont suivis, en mai, par le retrait total des troupes allemandes du territoire français<sup>1166</sup>.

Les mois qui suivent la libération complète du territoire français, c'est une période de crise qui témoigne non seulement des problèmes d'ordre économique mais aussi d'une forte tension dans la société. C'est le moment où la III<sup>e</sup> République n'existe plus, alors que la IV<sup>e</sup> République n'est pas encore installée, et la nouvelle constitution n'est pas encore votée. Le gouvernement de Vichy étant dissous, c'est une phase d'une relative vide politique. Le Gouvernement provisoire de la République française (GPRF)<sup>1167</sup> assume, en tant qu'autorité de transition, les fonctions et les responsabilités du pouvoir gouvernemental. La reconstruction intérieure du pays commence par la création, par Charles de Gaulle, le 9 septembre, du gouvernement d'unanimité nationale. Au niveau de

---

<sup>1164</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, op.cit., p. 12.

<sup>1165</sup> BAZIN André, *Le Cinéma de l'occupation et de la résistance*, op.cit., p. 145.

<sup>1166</sup> L'opinion des historiens varie en matière des dates précises de la Libération.

<sup>1167</sup> Le GPRF s'installe à Paris en août 1944. Il succède, le 2 juin 1944, au Comité français de la libération nationale (CFLN), organisme formé en Alger le 3 juin 1943 sous la coprésidence de Charles de Gaulle, représentant les Français de Londres, et d'Henri Giraud.

l'économie, le pays se trouve en ruine. Occasionnés par les opérations militaires, surtout par les bombardements intenses, pendant les combats de Libération, les dégâts subis par l'infrastructure industrielle et par le réseau de transport sont considérables. Pour pallier la pénurie de tout, surtout celle des produits alimentaires, la politique de rationnement est mise en place.

Au niveau sociopolitique et socioculturel, la singularité de la situation dans laquelle se trouve la société dans cette la période de l'immédiat après-guerre est liée entre autres à ce rôle particulier que la France a joué au théâtre de la Seconde Guerre mondiale. L'enchaînement des événements marquants débute par le collapse rapide de l'armée française qui est suivie par la défaite déclarée et par l'armistice conclu entre la France vaincue et l'Allemagne victorieuse. Ce qui suit c'est la division du pays en deux zones, libre et occupée, l'installation du régime Vichy en juillet 1940 et la collaboration avec l'Allemagne nazie comme politique officielle de la France vichyste. L'ambivalence de cette guerre rapide – entre la guerre et la paix – qui va entrer dans l'histoire sous l'expression « de la "drôle de guerre" à "l'étrange défaite" <sup>1168</sup> », suscite la division au sein de la nation lors des années de l'occupation. Pour les collaborateurs avec l'occupant, la chasse aux ennemis intérieurs de la longue date est officiellement ouverte, ce qui entraîne l'emprisonnement des communistes, des francs-maçons et l'arrestation massive des Juifs qui seront remis aux mains des nazis. À part la collaboration comme politique d'État, qui est essentielle, la collaboration a plusieurs visages : collaboration idéologique, stratégique, économique, intellectuelle<sup>1169</sup>. En même temps, le mouvement de résistance se forme, se mobilise, se renforce et se constitue de divers mouvements et réseaux<sup>1170</sup>;

---

<sup>1168</sup> Étant désormais devenue classique dans les écrits sur l'Occupation, la notion est originaire de l'ouvrage *L'Étrange défaite* de Marc Bloch, historien. Rédigé par Bloch en été 1940, le livre ne sera publié qu'après la Libération, en 1946. L'auteur qui se joint au mouvement de Résistance sera arrêté par la Gestapo en mars 1944, torturé et fusillé. Voir : BLOCH Marc, *L'Étrange Défaite*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1990 [1940].

<sup>1169</sup> COCHET François, *Comprendre la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Studyrama, « Principes », 2005, p.79-80. Sur ce sujet, voir aussi : ROUSSO Henri, *La Collaboration. Les noms, les thèmes, les lieux*, Paris, MA Éditions, « Les grandes encyclopédies du monde de ... », 1987; BURRIN Philippe, *La France à l'heure allemande (1940-1944)*, Paris, Le Seuil, 1995.

<sup>1170</sup> La Résistance intérieure française englobe différents mouvements et plusieurs réseaux de combattants dont voici les plus importants : Forces françaises de l'Intérieur (FFI), Front de libération nationale (FLN), Front National de lutte pour l'indépendance de la France (FN), Francs-tireurs et partisans français (FTP), Mouvements unis de la Résistance (MUR) où s'unissent en janvier 1943 trois principaux mouvements du sud, Combat, Libération et Franc-tireurs.

« [a]s a result, the war years in France resembled a civil war, fought not so much between Germans and French as between collaborationists and their real and perceived enemies », comme le soutient Michael Neiberg<sup>1171</sup>.

D'après Henri Rousso, la complexité de la situation dans laquelle se trouve la société française sous l'occupation allemande tient au croisement de faits historiques importants : la défaite rapide, écrasante et catastrophique, l'humiliation de l'occupation et la guerre civile<sup>1172</sup>. Robert Frankenstein souligne, pour sa part, l'aspect unique des circonstances où se trouve la France en tant que la seule nation à être humiliée dans cette guerre, à la fois par la défaite, par l'armistice et par la politique de son gouvernement, ce qui conduit au psychodrame national<sup>1173</sup>.

Après une courte pause de l'éclat de joie et d'euphorie qui suit la Libération, l'harmonie de paix ne s'installe pas immédiatement dans la société et dans les esprits. Il faut du temps pour que les événements de la guerre se décantent. Le conflit intérieur qui se produit au sein de la nation suite à la défaite et lors de l'armistice est l'un parmi de nombreux facteurs qui suscitent la division, le désaccord et les perturbations dans la société après la Libération. Selon les témoignages de contemporains, la tension est forte et très palpable dans Paris libérée, au point même de ressembler au climat qui régnait lors des crises violentes du passé que connaît l'histoire de la capitale : soit la révolution - « dangerous political brew that had the potential to be not less savage than the French revolution<sup>1174</sup> » -, soit l'époque de la guerre franco-prussienne lorsque les événements semblables, défaite et occupation, avaient provoqué la division au sein de la nation et le bain de sang de la Commune de Paris : « Could the liberation lead not to joy and freedom but to a new round of civil war, bloodshed, and revolution<sup>1175</sup> ? ».

Il en résulte un nouveau tour de tensions et de la violence au cours des mois qui suivent les combats de la Libération. L'immédiat après-guerre est marqué surtout par l'esprit de règlements de comptes avec les *collabos* sur lesquels se déferle la colère de la

---

<sup>1171</sup> NEIBERG Michael S., *Blood of Free Men: The Liberation of Paris, 1944*, New York, NY, Basic Books, 2012, p. xvii.

<sup>1172</sup> ROUSSO Henry, *Le Syndrome de Vichy : 1944 - à nos jours*, Paris, Seuil, 1990 [1987].

<sup>1173</sup> FRANK[ENSTEIN] Robert, « Les Français et la Seconde Guerre mondiale depuis 1945 : Lectures et Interprétations », in *Histoire et temps présent. Journées d'études des correspondants départementaux, 28-29 novembre 1980*, Paris, CHGM/IHTP (CNRS), 1981, p. 26.

<sup>1174</sup> NEIBERG Michael S., *Blood of Free Men : The Liberation of Paris, 1944*, op.cit., p. xiii.

<sup>1175</sup> *Ibid.*

population contre l'occupant. La persécution des collaborateurs qui suit le retrait des troupes allemandes prend diverses formes, officielle et non officielle. La justice est lente et les procès judiciaires officiels sont peu nombreux, ce dont la population, emportée par le vent de vengeance, n'est pas satisfaite. Cela conduit à l'éclatement des actes de justice populaire, sous forme de lynchages collectifs, exécutés par des foules enragées.

De la part de l'État, les mesures officielles sont mises en place pour effectuer l'épuration des intellectuels et de la profession, le processus qui débute en septembre 1944. S'improvisant selon les événements et accompagnée de nombreux cas de dénonciation, l'épuration de la profession se trouve parmi des facteurs dérangeants de la division profonde de la société<sup>1176</sup>. Une autre forme de la collaboration qui est sévèrement punie est ladite « collaboration horizontale » dont les femmes sont des victimes par excellence. Bien qu'avec un degré de sévérité variable, des persécutions sont infligées aux femmes pour avoir eu des rapports dits spécifiques avec les soldats allemands pendant l'occupation.

Les rangs des résistants ne sont pas épargnés de la tension eux non plus. Une fissure apparaît entre les organismes du mouvement de résistance - les gaullistes, la France libre et divers mouvements de la résistance intérieure -, dont les dirigeants ne s'accordent pas entre eux sur le rôle à jouer dans la reconstruction de cette nouvelle France, sortie de la guerre, ni dans la mise en place de nouvelles institutions<sup>1177</sup>.

Face à ce climat tendu, Charles de Gaulle est déterminé à éviter l'éruption de l'anarchie, prévenir l'éclatement d'une guerre civile, mais aussi à éliminer le danger du Parti communiste français dont la popularité est fortement montée grâce à l'activité importante de ses membres au sein de la Résistance intérieure. C'est ainsi que naît le 'mythe de la *France résistante*' qui veut dire que « most of the French supported the

---

<sup>1176</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, op.cit., p. 29.

<sup>1177</sup> Se présentant comme le groupe de Résistance le plus nombreux et le plus actif, les communistes réclament plus d'autorité et de pouvoir politique en tant que le parti de la Résistance. Sur ce point voir : LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, op.cit., p. 121; SAUL Samir, « La libération de la France dans les quotidiens canadiens », in *Les Médias et la Libération en Europe, 1945-2005*, DELPORTE Christian et MARÉCHAL Denis (éd), op.cit., p. 194-195; WEITZ Margaret Collins, *Sisters in the Resistance : How Women Fought to Free France, 1940-1945*, New York, Chichester, Brisbane, Toronto, Singapore, John Wiley & Sons, 1995, p. 13.

Resistance, even if they were not actively involved<sup>1178</sup> », comme l'observe Weitz Margaret Collins. Ainsi fut formulé l'idéologème central de la rhétorique de la Résistance selon lequel la participation des Français dans la lutte clandestine était une levée en masse, un combat à l'échelle nationale. Devenue un lieu commun dans le discours public de la société française d'après-guerre, cette idée sera érigée en mythe fondateur de la France unie et résistante, largement grâce aux efforts de Charles de Gaulle. Comme le dira de Gaulle dans son discours prononcé à Bruneval, le 30 mars 1947, « [q]uelles qu'aient été l'origine, la profession, les opinions, des Français et des Françaises qui ont, sous n'importe quelle forme, à n'importe quel rang, à n'importe quel moment, participé au combat, ils ont répondu à un seul et même appel qui était l'appel du pays, ils ont accompli un seul et même devoir, le devoir envers la patrie, ils ont servi une seule et même cause, la cause du salut national<sup>1179</sup> ».

La grande portée de la mise en place de ce nouveau mythe national peut être appréhendée dans la globalité des conséquences qui en découlent, tant immédiates que plus éloignées. Dans la perspective de l'immédiat, celui d'après la Libération, cela permet de réduire le danger d'escalade de l'anarchie dans la société et de préserver l'unité nationale comme point de départ vers la réconciliation de la nation, le renforcement de l'identité nationale et la reconstruction de la société. Un autre effet important est relatif au système de représentations et consiste dans la mise en place de l'image de la France « réelle », celle qui est fière à la fois de son passé héroïque et de la participation aux combats récents contre l'occupant et est dissociée de la collaboration. À la sortie de la guerre, quand la société française est divisée, une telle démarche est jugée nécessaire comme vecteur politique pour affronter des enjeux importants. Comme effet bénéfique immédiat, cela a permis d'étouffer le brasier de ferveur et de colère de la population qui s'engage dans des actions de vengeance en vue de trouver et d'exposer les coupables à blâmer, de se venger de l'humiliation de la défaite et de l'entente avec l'ennemi<sup>1180</sup> et de la misère des années d'occupation. Dans une perspective à plus long terme, cette ligne

---

<sup>1178</sup> WEITZ Margaret Collins, *Sisters in the Resistance: how women fought to free France, 1940-1945*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>1179</sup> DE GAULLE Charles, *Allocutions et Messages (1946-1969)*, Paris, Plon, 1999.

<sup>1180</sup> D'après McMillan, il en résulte une échelle plutôt modérée de la violence de pratiques d'épuration. MC MILLAN James F., *Twentieth-Century France. Politics and Society, 1898-1991*, London, New York, Melbourne, Auckland, Edward Arnold, 1992, p. 152.

politique sert à freiner le questionnement portant sur l'épreuve ambivalente que la France a eue dans cette guerre, surtout sur les questions de la collaboration. L'importance du récit fondateur de la France résistante se manifeste dans le fait que la thématique de la Résistance devient un état d'esprit et est omniprésente dans les discours sociaux en France dans l'immédiat après-guerre. Non seulement ce mythe est au cœur du discours du pouvoir, mais aussi il s'installe dans le discours des masses<sup>1181</sup>. Sur le point des conséquences plus éloignées, cette image réconfortante permet à la nation française de préserver l'estime de soi et la dignité devant soi-même et devant les futures générations<sup>1182</sup> parce que « collaborators could be presented as a handful of guilty men (or women) unrepresentative of the nation as a whole<sup>1183</sup> », mais cela pour le compte de la suppression de la mémoire. Selon Margaret Collins Weitz, l'amnésie collective à l'égard des questions de la collaboration relève de l'effort « to achieve national harmony in the postwar years<sup>1184</sup> ».

Bien que la mission historique qui lui est assignée à l'époque paraisse être accomplie, les répercussions du mythe national s'avèrent de longue durée et retentissent au XXI<sup>e</sup> siècle dans les pratiques culturelles telles que les cérémonies de commémoration et des produits artistiques. Il reste encore de nombreuses questions qui sont passées sous silence dans les années suivant la libération pour rester dans l'ombre dans les décennies à venir<sup>1185</sup>. Dans l'ensemble de ces questions, « [l']enjeu premier demeure la place de la France dans la victoire », comme le souligne Patrick Garcia<sup>1186</sup>. Liées à cette question globale en sont plusieurs autres, tout aussi importantes. Telle est la problématique de la

---

<sup>1181</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, op.cit., p. 225.

<sup>1182</sup> Voir sur ce point le documentaire produit par la chaîne BBC le 18 juin 2010 et qui contient entre autres des entretiens avec d'anciens résistants et avec l'ex-président de la République française Giscard d'Estaing : *How de Gaulle speech changed fate of France*, BBC, 18 juin 2010, [En ligne] URL : <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/newsnight/8747121.stm> >

<sup>1183</sup> MC MILLAN James F., *Twentieth-Century France. Politics and Society, 1898-1991*, op. cit., p. 152.

<sup>1184</sup> WEITZ Margaret Collins, *Sisters in the Resistance : how women fought to free France, 1940-1945*, op.cit., p. 12. Comme le note Margaret Collins Weitz, le titre de l'ouvrage biographique d'André Mornet, *Quatre ans de rayer de notre histoire*, peut être représentatif de tous ceux qui ont des raisons personnelles d'oublier ces années. (p. 12, p. 313, n10).

<sup>1185</sup> Comme le résume Stéphane Courtois, le silence à l'égard des questions épineuses sur l'occupation et sur la Résistance tient de ce quasi tabou qui s'installe dès lors dans le discours public pour quinze longues années qui suivent la libération. Voir : COURTOIS Stéphane, « Luites politiques et élaboration d'une histoire : Le PCF historien du PCF dans la Deuxième Guerre mondiale », in *Communisme*, n° 4, 1983, p.16.

<sup>1186</sup> GARCIA Patrick, « Images télévisées d'une commémoration : le 8 mai 1945 », in *Les Médias et la Libération en Europe, 1945-2005*, DELPORTE Christian et MARÉCHAL Denis (éd.), op.cit., p. 435.

collaboration dont l'ombre demeure encore dans le discours public et dans l'imaginaire collectif des Français. Ce qui dérange c'est qu'au champ de la collaboration s'attache le discours de la femme, de la féminité et du rôle de la femme dans la société par le biais à la « collaboration horizontale », notion de valeur historique qui réunit la cause de 20.000 femmes, subies le châtement par la tonte. Ce phénomène trouve l'expression, d'une façon ou d'une autre, dans quelques films rares, datés de l'immédiat après-guerre, parmi lesquels *Boule de suif* de Christian-Jaque a une place bien à part. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point.

## 2. (Re)créer la mémoire collective : le cinéma en mission historique

Du côté de l'industrie du cinéma, l'un des faits les plus importants de la période de la Libération et de l'immédiat après-guerre est la mise en place, en décembre 1944, du contrôle sur la production cinématographique. Effectuée par le Service cinématographique de la Commission militaire nationale, la mission du contrôle est politique et englobe toute production cinématographique, que ce soit un film de fiction, un documentaire, un film scientifique ou bien une bande-annonce. Ainsi, le choix de thèmes traités dans les films portant sur la guerre, et notamment sur la Résistance, et le contenu des images (par exemple, la représentation des Allemands<sup>1187</sup>) sont visés par la censure. Cette réglementation reste en vigueur jusqu'au début de l'hiver 1945. Devant l'afflux des propositions de scénario chantant la Résistance, la Commission militaire crée un comité de lecture qui est chargé de lire les scénarios de films. Le bilan est maigre : entre 200 textes soumis, il n'y en a que treize retenus<sup>1188</sup>.

Le régime de la censure change avec l'entrée en vigueur de l'ordonnance du 3 juillet 1945. Suite à la création de la Commission consultative de contrôle des films cinématographiques, sous l'autorité du ministère de l'Information, c'est ce ministère qui est chargé désormais du contrôle sur le cinéma. L'objectif du contrôle change lui aussi. Parmi les critères politiques et idéologiques qui demeurent toujours d'importance, ce sont

---

<sup>1187</sup> Ainsi, la représentation chevaleresque rendant l'honneur à l'ennemi, comme celle que Jean Renoir offre dans *La Grande illusion*, n'a pas de place dans les films de la Résistance.

<sup>1188</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, op.cit., p. 32.

les critères de décence, de moralité, de bonnes mœurs et d'ordre public qui sont également considérés<sup>1189</sup>.

Lors des premières années d'après la Libération, le cinéma se voit doté d'une fonction sociale importante à jouer. À part s'occuper des problèmes d'ordre économique, l'industrie cinématographique touche également à de grandes questions philosophiques et sociales<sup>1190</sup>. Les événements de l'occupation et de la libération étant un passé tout récent, la guerre est, au cours de 1944-1946, un thème privilégié dans la production filmique, et la Résistance est un motif qui est au cœur de la fiction filmique<sup>1191</sup>. Mais la mission dont le cinéma se voit chargé dans cette période unique dépasse la mission traditionnelle sociale d'éduquer les gens. Faute de documents authentiques sur la Résistance, la réflexion qui se fait autour du cinéma élargit la tâche du cinéma-fiction en l'élevant au rang de mission historique qui consiste à créer des images récréant l'histoire des événements de la guerre, images qui devraient devenir un mémoire visuel de l'époque, un document historique<sup>1192</sup>. Ce que les cinéastes produisent en 1944-1945 est censé faire partie de l'« imaginaire historique de la Résistance<sup>1193</sup> ». Illusoire que puisse paraître cette idée du cinéma-fiction en tant que témoignage historique, le cinéma sur la Résistance s'inscrit pleinement dans le contexte de son époque contemporaine et représente « un élément indissociable du sujet historique qu'est la Résistance<sup>1194</sup> », comme le note Langlois. En plus, le cinéma a joué son rôle à lui dans la construction de la conscience historique de la nation française<sup>1195</sup>.

Ce qui rend la mission du cinéma français de cette période plus complexe c'est que la tradition historiographique, narrative et iconographique, de la représentation de la Résistance n'existe pas encore, elle s'élaborera au cours des années suivantes. La Seconde Guerre étant un phénomène historique unique et un passé tout récent, les cinéastes n'ont pas d'approche établie à suivre. Ce qui unit toute la production filmique

---

<sup>1189</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>1190</sup> LOWRY Edward, *The Filmology Movement and Film study in France*, The University of Michigan, UMI Research Press, « Studies in Cinema », 1985.

<sup>1191</sup> Sur le cinéma de la Résistance voir l'étude détaillée de LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, *op.cit.*

<sup>1192</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1193</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>1194</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1195</sup> *Ibid.*, p. 11.



touchant au sujet de la Seconde Guerre c'est surtout la compréhension de la justesse du conflit militaire contre l'Allemagne nazie. Un autre aspect commun de la représentation de la Résistance dans les films, c'est que l'image de masse, de collectivité y est privilégiée, ce qui sert à exprimer le caractère collectif du mouvement résistant. Notons aussi les valeurs qui sont mises en relief, tels que « le patriotisme, la solidarité, l'esprit de corps (les cheminots), l'énergie, le courage, l'audace, l'esprit de sacrifice<sup>1196</sup> ». L'accent mis sur le patriotisme dans la production filmique sur la Résistance permet d'unir dans un élan résistant commun des couches et groupes sociaux divers et des individus dont les appartenances politiques et les convictions se distinguent les unes des autres. Ces aspects dessinent en grandes lignes l'essence du « phénomène Résistance, spécifique à la Seconde Guerre mondiale [qui] est perçu comme l'expression de valeurs positives et absolues<sup>1197</sup> ».

Ce n'est que quelques décennies plus tard qu'on commence à poser un regard critique sur la production cinématographique de l'époque de l'immédiat après-guerre et à questionner la véracité et la justesse de ces représentations liées aux événements de la guerre<sup>1198</sup>. Bien que de la production cinématographique de cette période soit jugée par les critiques beaucoup trop lénifiante à l'égard des événements et de « la médiocrité ambiante » au niveau artistique, ces films ne sombrent pas dans l'oubli et continuent de déranger. C'est peut-être parce que « si la production se veut unificatrice en englobant beaucoup de monde dans le combat de liberté, elle est aussi inquiétante par certains aspects de vérité<sup>1199</sup> ».

Ces quelques points caractéristiques de la société française dans l'immédiat après-guerre et de la production cinématographique de la période en question déterminent d'emblée un important écart entre le récit de Maupassant et le film de Christian-Jaque, tant au niveau du contexte historique et qu'à celui de l'atmosphère. Rappelons que la nouvelle, rédigée une décennie après la guerre de 1870-1871, est racontée par un regard rétrospectif, réfléchi et fort critique que le romancier porte sur le passé en se mettant en opposition de l'esprit revanchard, nationaliste et militant, qui règne dans la société

---

<sup>1196</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>1197</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>1198</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1199</sup> *Ibid.*, p. 37.

française dans cette période, suite à la défaite militaire cuisante, et dont la production littéraire n'est pas épargnée. Le parti pris critique adopté par Maupassant, par ses confrères qui ont contribué au recueil *Les Soirées de Médan* et par certains intellectuels, ses contemporains, envers le patriotisme à la Déroulède n'est évidemment pas compatible avec l'esprit haut de l'immédiat après-guerre en 1945, suivant les combats de Libération. Ce n'est pas pour autant que le décalage est bien prononcé entre l'incipit de la nouvelle et les premiers cadres du film, car ils disent des choses différentes. On assiste ici à la stratégie cinématographique qui veut que le « générique annonce le film à venir<sup>1200</sup> », tant au niveau formel que discursif.

## Chapitre II

### Plurivocalité de l'image filmique

L'étude de la nouvelle de Maupassant, au niveau narratologique que textuel et discursif, a montré le rôle du début dans la composition de la signification globale du texte. Par ailleurs, il y a une relation de parallélisme entre le début et le dénouement de l'intrigue; les éléments de la scène du départ se trouvent réactualisés dans celle du dénouement. Il s'y rattache une figure symbolique du cercle, métaphore de la boucle bouclée sans issue, qui renferme le parcours de l'héroïne. La signification du spectacle représenté dans deux actes, ouverture et clôture, est, de plus, se définit par rapport au contexte historique de réalisation; il est alimenté par le matériau culturel propre à l'état de société donné et investi du discours crépusculaire fin-de-siècle.

Au niveau du développement formel, on retrouve une même stratégie dans le film de Christian-Jaque. Comme le note Gardies, « le début des films constitue un moment particulièrement important<sup>1201</sup> ». Le générique de début étant une « fiche d'identité du film<sup>1202</sup> », l'ouverture pose les bases des événements qui vont suivre. Dans *Boule de suif*, les tout premiers instants sont révélateurs à plusieurs égards. Ils fournissent des informations diégétiques, donnent des indications sur le genre du film, immergent le

---

<sup>1200</sup> ROY André, *Dictionnaire du film*, op.cit., entrée : « générique », p. 157.

<sup>1201</sup> GARDIES André, *Le Récit filmique*, op.cit., p. 45.

<sup>1202</sup> ROY André, *Dictionnaire du film*, op.cit., p. 157.

spectateur dans l'atmosphère psychologique, introduisent dans l'action qui a déjà commencé. De plus, la situation initiale par laquelle commence le film fournit des informations cruciales sur la situation finale. Et on a là, dans ces cadres d'ouverture, un premier exemple de l'écart entre le récit filmique et le récit originel.

### 1. Ondes sonores de la Résistance/Libération : la musique comme geste politique

Le film commence par les accords bravours de la *Neuvième* symphonie de Beethoven précédant le générique d'ouverture et auxquels s'ajoute ensuite le chœur chantant. Dans le générique, les inscriptions déroulent sur fond de la diligence se profilant sur un ciel orageux. Ce qui saute ici aux yeux et aux oreilles c'est le couplage de deux matériaux culturels, deux classiques, originaires des cultures différentes : l'icône de la diligence en tant qu'emblème du western, genre cinématographique américain, et la *Neuvième*, œuvre musicale à valeur universelle.

L'œuvre de Beethoven est intéressante comme choix pour un film sur la Résistance, surtout car qu'il s'agit de la *Neuvième symphonie*, car on a ici affaire avec un geste musical investi d'une « intention signifiante<sup>1203</sup> » particulière, pour employer le terme proposé par Leduc. Au premier regard, cela ne devrait pas poser de problèmes. L'une des plus célèbres œuvres du classique allemand est mondialement reconnue comme l'une des meilleures compositions musicales de tous les temps, si bien que la *Neuvième* n'est pas vue de nos jours qu'en termes culturels. Elle est aussi globalement reconnue comme un symbole musical de la fraternité universelle liée à l'idée pacifiste internationaliste et « reste, à ce jour, le premier emblème musical de la valeur morale de l'art<sup>1204</sup> ». Dans la période de l'entre-deux-guerres, au milieu des années 1920, « le nom du compositeur est lié à l'idéal politique d'une Europe unie<sup>1205</sup> », idéal associé à l'idée pacifiste. Dans ce contexte historique, la symphonie est considérée par certains comme l'hymne du rapprochement des nations européennes.

---

<sup>1203</sup> LEDUC Alain, « Réflexions sur le sens musical et sa transmission : l'exemple de la *Sixième Symphonie* de Gustav Mahler », in *Langage et musique. Approches littéraires et linguistiques*, BENOIST Stéphanie et MÉRY Marie-Claire (éd.), *op.cit.*, p. 108.

<sup>1204</sup> BUCH Esteban, *La Neuvième de Beethoven : une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999, p. 309.

<sup>1205</sup> *Ibid.*, p. 233.

Ce n'est donc pas étonnant que dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, l'appréciation de la symphonie dépasse de loin sa valeur purement musicale inspirant un plaisir esthétique. Par contre, ce n'est pas aussi simple, car le patrimoine musical du compositeur se situe, à cette époque, au centre de la controverse qui s'éclate autour de la valeur idéologique de l'œuvre de Beethoven et du rapport entre celle-ci et le Nazisme. Dès la prise de pouvoir par les nazis, la musique du compositeur allemand s'est retrouvée en plein affrontement entre les forces progressistes mondiales et l'idéologie macabre du national-socialisme. Comme le montre Estéban Buch dans son étude éclairante sur le « parcours » politique de la *Neuvième*<sup>1206</sup>, l'histoire de l'interprétation de la symphonie prouve combien le rôle de la musique pourrait être important dans différentes sphères de la société, idéologie, politique, culture, morale, en dépassant de loin sa valeur purement esthétique. La Seconde Guerre mondiale est une période exemplaire qui témoigne de l'incompatibilité cardinale entre divergentes valeurs morales et significations politiques attribuées à toute l'œuvre de Beethoven, surtout à la *Neuvième*.

Dans le cadre de la mythologie nationale et nationaliste, Beethoven est exalté et glorifié en Allemagne nazie en tant que génie national de la musique allemande, et son patrimoine en tant qu'incarnation de la supériorité de l'esprit allemand. La *Neuvième symphonie* est proclamée comme « symbole de la patrie<sup>1207</sup> », et Beethoven est même élevé au statut de figure de Führer<sup>1208</sup>. En ce qui concerne la valeur universelle du patrimoine du compositeur, les autorités du régime nazi s'en servent pour affirmer la valeur supranationale des compositeurs allemands. Bien que le texte de la symphonie<sup>1209</sup> pose un certain problème, l'éloge de l'humanité est détourné et plié conformément à l'idéologie nationale-socialiste, en vue de l'idée supranationale<sup>1210</sup>. Dans le cadre de la campagne idéologique, les morceaux de Beethoven sont interprétés largement en Allemagne pendant la période nazie pour glorifier le III<sup>e</sup> Reich, non seulement par les grands orchestres philharmoniques, mais aussi par les orchestres et les bandes musicales de différentes organisations politiques et militaires. En 1940-1942, la *Neuvième* est

---

<sup>1206</sup> *Ibid.* Sur ce point voir surtout chapitre X, « Beethoven Führer », p. 233-253.

<sup>1207</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>1208</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>1209</sup> La *Neuvième symphonie* est la seule œuvre symphonique chantée de Beethoven.

<sup>1210</sup> *Ibid.*, p. 242.

l'œuvre la plus jouée du répertoire symphonique. Elle est exécutée dans le cadre des festivités et des événements de grande envergure nationale, comme l'ouverture des Jeux olympiques de Berlin en 1936, et aussi lors des anniversaires d'Hitler, en 1937 et 1942. Le dernier anniversaire d'Hitler, en avril 1945, est célébré par la Radio Berlin en diffusant la *Septième* symphonie de Beethoven.

Dans la perspective des ambitions expansionnistes du III<sup>e</sup> Reich et de sa croisade déclarée contre le bolchevisme, la propagation du patrimoine allemand musical joue un rôle essentiel. Ainsi, en France occupée, la campagne propagandiste nazie s'effectue entre autres par les mesures de « germanisation » de la vie musicale de la société française. Dû à la forte présence de Beethoven, et celle de la *Neuvième* en particulier, sur l'horizon culturel français, la façon dont l'œuvre célèbre de la grande musique allemande est perçue en France occupée est loin d'être univoque, ce dont témoignent diverses réactions du public : « pensée universelle de paix », « fraternité universelle », « lumière de la jeunesse » selon les uns et « expression d'une collaboration culturelle » d'après les autres<sup>1211</sup>.

Mais Beethoven, pour les Français dans ces années de l'occupation, c'est aussi le dessin rythmique du « coup de destin » ou du « destin frappant à la porte », célèbre motif d'ouverture de la *Cinquième* symphonie, qui est, à la fois, l'indicatif de la Radio Londres. « Pa – pa – pa – pam », c'est sur ces quatre notes que s'ouvre l'émission quotidienne en français, diffusée de 1940 à 1944 chaque soir sur les ondes de la BBC dans l'espace radiophonique français en annonçant : « Les Français parlent aux Français ». Sur les ondes de cette émission sont transmis non seulement des nouvelles, bonnes et mauvaises, venant du théâtre de la guerre, mais aussi des messages codés destinés aux réseaux de résistance. L'importance de ce motif musical, devenu un indicatif d'appel radiophonique, tient aussi à ce que la séquence de signaux court-court-court-long signifie la lettre « V » dans le code Morse, « V » pour la « victoire<sup>1212</sup> ». Et plus encore, la Radio Londres, c'est

---

<sup>1211</sup> *Ibid.*, p. 244-248.

<sup>1212</sup> La campagne du code « V » étant lancée en janvier 1941 par la section belge de la BBC, le motif sera adopté par Jaques Duchesne pour l'émission « Les Français parlent aux Français » (*Ibid.*, p. 215). Rappelons aussi *La chanson des V*, dont les paroles étaient rédigées par Maurice van Moppes sur l'air de la *Cinquième* symphonie, en printemps 1941. *La Chanson des V* est transmise sur les ondes de la BBC pendant les années de l'occupation et figure parmi les chansons dans le pamphlet qui est parachuté vers la France pour remonter le moral des Français, soutenir la résistance et témoigner du soutien de la Grande-

aussi la voix de la France libre. C'est sur ces ondes de la BBC que le jeune général Charles de Gaulle, général alors inconnu du grand public et réfugié en Grande-Bretagne, s'adresse la première fois le 18 juin 1940 aux compatriotes en lançant son historique appel à la résistance, appel à refuser la décision du Maréchal Pétain réclamant la fin des combats et à continuer la lutte : « Quoi qu'il arrive, la flamme de la résistance française ne doit pas s'éteindre et ne s'éteindra pas<sup>1213</sup>. » Ce premier discours historique du général de Gaulle sera suivi d'autres, transmis une fois par semaine sur les ondes de la BBC. Malgré tous les efforts des idéologues du III<sup>e</sup> Reich de s'approprier l'œuvre de Beethoven, y compris le code sonore de la Victoire, « V », le motif de la *Cinquième* sera non seulement repris par le réseau de la Résistance française, mais également il sera lié à l'intervention des troupes des Alliés dans la guerre. Dans l'Europe occupée, tant en Grande-Bretagne qu'aux États-Unis, « les anti-nazis avaient toujours vu dans la musique de Beethoven une expression de leurs idéaux de liberté<sup>1214</sup> ».

Parmi de nombreux témoignages et des faits historiques documentés qui illustrent la forte controverse et l'ambivalence extrême dans laquelle la musique de Beethoven se retrouve impliquée dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, le fait le plus troublant et le plus terrifiant reste l'interprétation de la *Neuvième* symphonie dans les murs du camp de concentration Auschwitz, ce qui fait froid dans le dos et soulève la question sur la portée et l'ambivalence de la musique<sup>1215</sup>.

On sait que la *Neuvième* est habituellement associée avec le final de la symphonie, qui en est aussi le dernier mouvement, connu sous le titre l'*Ode à la joie* et également appelé *L'Hymne à la joie*. Le titre de ce morceau, solennel et majestueux, et le texte chanté viennent du poème de Friedrich von Schiller, célèbre poète allemand de la

---

Bretagne. Voir sur ce sujet l'album des chansons de la BBC, illustré par l'auteur : VAN MOPPES Maurice, *Chansons de la BBC et images de Paris*, Paris, Pierre Trémois, 1945.

<sup>1213</sup> La date de l'Appel historique du général de Gaulle est considérée comme un jalon important de l'histoire de la France libre et de la Résistance. Le 18 juin devient une journée nationale commémorative, célébrée depuis la Libération et institutionnalisée en 2006. Voir le Décret n° 2006-313 du 10 mars 2006 instituant le 18 juin " Journée nationale commémorative de l'appel historique du général de Gaulle à refuser la défaite et à poursuivre le combat contre l'ennemi ". Voir : *Journal Officiel*, n° 67, 19 mars 2006.

<sup>1214</sup> BUCH Esteban, *La Neuvième de Beethoven : une histoire politique*, op.cit., p. 249.

<sup>1215</sup> Dès le retour des rescapés des camps, au cours de 1945, seront connus les témoignages sur l'interprétation de la *Neuvième* par les détenus d'Auschwitz dont les prisonniers juifs condamnés à mort, l'orchestre de femmes et le chœur d'enfants juifs. Les enfants choristes répétaient l'*Hymne à la joie*, en tchèque, en se préparant pour un concert qui n'aura jamais lieu parce que les petits choristes et les adultes seront exterminés le 7 mai 1944. (*Ibid.*, p. 216-218).

deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1216</sup>. De même, il faut relever l'un des titres préliminaires du poème : *An die Freiheit* (l'*Ode à la liberté*), qui sera ajusté par le poète dans la version définitive, celle qui sera publiée. Quelles que soient les considérations derrière cette décision<sup>1217</sup>, le poème est riche en tons et nuances de liberté. Mais la dernière version du poème, celle datée de 1803, a subi les modifications les plus importantes. C'est ici qu'apparaît la ligne capitale « alle Menschen werden Brüder » (*Tous les hommes deviennent frères*). L'idée de la fraternité universelle sera accentuée dans les lignes qui suivent plus bas dans le poème : « Seid umschlungen, Millionen! » (*Soyez unis êtres par millions !*). De là la signification de la fraternité comme idéal universel, commun à l'*Aufklärung* et aux idéaux de la Révolution française<sup>1218</sup>. Or, dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale et celui de la France sous l'Occupation allemande, le message contenu dans ces lignes, écrites par un poète allemand et chantées dans l'œuvre d'un compositeur allemand, acquiert une signification complexe et fortement ambivalente et, dans un certain sens, même ironique. On constate donc l'inversement du sens dans le texte de Schiller où se lit un discours différent, celui propre au contexte de la Seconde Guerre.

Ces précisions fournissent des éclaircissements importants sur le solide bagage référentiel, historique, culturel et politique, que la musique de Beethoven apporte dans l'univers du film de Christian-Jaque. Ainsi dit, l'habillement musical du générique installe *Boule de suif*, dès l'ouverture même, en pleine guerre et en pleine bataille idéologique. Comprendre le sens de cet habillement « fai[sant] signe vers le monde extérieur<sup>1219</sup> » implique de tenir compte des effets de sens produits par les modalités des sons associés au sens du contenu verbal (paroles). On assiste, dans la globalité du film, au combat des ondes sonores à valeur opposantes, combat dans lequel les morceaux de Beethoven s'engagent sur toute la ligne. D'un côté, l'environnement acoustique du générique situe l'action, de façon nette, dans l'esprit haut de la lutte entre les forces du

---

<sup>1216</sup> *Ibid.*, p. 58-80.

<sup>1217</sup> *Ibid.*, p. 47-48. Sur ce point voir aussi : MARTIN Uwe, « Freude Freiheit Götterfunken : Über Schiller's Schwierigkeiten beim Schreiben von Freiheit », in *Cahiers d'études germaniques*, n° 8, 1990, p. 9-18.

<sup>1218</sup> BUCH Esteban, *La Neuvième de Beethoven : une histoire politique*, op.cit., p. 62.

<sup>1219</sup> LEDUC Alain, « Réflexions sur le sens musical et sa transmission : l'exemple de la *Sixième Symphonie* de Gustav Mahler », in *Langage et musique. Approches littéraires et linguistiques*, BENOIST Stéphanie et MÉRY Marie-Claire (éd.),

Bien et du Mal, l'esprit de triomphe, de victoire des forces démocratiques, de la Libération et aussi sous le signe de la fraternité et de l'union nationale. Ce contenu humain et politique, exprimé par le langage de la musique, est réactualisé, verbalisé, par les paroles chantées en chœur :

Froh, wie seine Sonnen fliegen  
Durch des Himmels prächt'gen Plan,  
Laufet, Brüder, eure Bahn,  
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

Heureux, tels ses soleils volant  
À travers les cieux resplendissants,  
Parcourez, frères, votre chemin,  
Joyeux, comme un héros volant vers la victoire<sup>1220</sup>.

Or, plus loin dans l'intrigue, un autre morceau de Beethoven, « Sonate au clair de lune », faisant partie de la diégèse cette fois-ci, est joué au piano par un officier allemand, adepte fervent de la musique classique. Un intérêt particulier de l'épisode en question est qu'il traduit visuellement et acoustiquement certaines préoccupations collectives propres à la période de l'occupation et le discours sur le portrait de l'occupant nazi. La musique du grand compositeur allemand, jouée, parmi tant d'autres œuvres classiques, par un officier ennemi, dans un magnifique château, en France occupée, renvoie à l'expansionnisme culturel du III<sup>e</sup> Reich. De même, l'œuvre de Beethoven est perçue, dans le contexte de la Seconde Guerre, comme partie intégrante de l'identité collective de l'Allemagne, celle du bourreau-barbare nazi admirant la musique classique. C'est à ce sens précis que réfère un commentaire critique paru à la sortie de *Boule de suif*, en 1945 : « [L]'image réelle de cette Allemagne qui n'aime sincèrement que deux choses : la musique et le fouet, Sacher-Masoch et Beethoven », comme le tranche décidément Georges Neveux<sup>1221</sup>.

Détail important, l'interprétation de la *Neuvième* offerte dans le générique diffère sensiblement de sa partition originelle. Sur le plan de l'orchestration, on relève ici le tempo et surtout le forté du son, ce dernier effet résultant de la masse instrumentale et

---

<sup>1220</sup> Nous traduisons.

<sup>1221</sup> NEVEUX Georges, « Boule de suif : un film de Christian-Jaque », in *Terre des hommes*, 2 novembre 1945.



surtout de l'emploi des cuivres. Sur le plan de la partie vocale, la partition est exécutée entièrement en chœur masculin puissant, au lieu de solo chez Beethoven. Le moment musical est tout entier traversé par une imposante dynamique expressive, générée par l'instrumentation et la partition vocale. En termes de la rhétorique musicale associée aux sentiments en général, cette articulation est associée aux catégories suivantes du contenu humain : l'esprit élevé, le triomphe, la célébration, l'idée d'unité de gestes et de volontés. En tant qu'événement impliqué dans le contexte narratif du film, le fait musical génère l'anticipation sur l'issue victorieuse du combat qui ne tardera pas à se déclencher. Et par ce même coup, la *Neuvième* prend aussi l'exact contre-pied de la « Sonate au clair de lune » exécutée par le bourreau nazi et dont le sublime adagio du premier mouvement mélange la mélancolie, la tristesse et un ton funèbre. Par ailleurs, la force puissante et massive de cet événement musical, orchestral et vocal, met en contraste la bassesse d'une petite poignée de nantis qui s'imposent dès les premiers instants de l'histoire narrée comme des individus serviles, prêts à tous les compromis face aux nouveaux maîtres, hypocrites lâches collaborant avec l'ennemi.

À part la composition de Beethoven et d'autres morceaux de la musique classique, l'environnement sonore du film de Christian-Jaque est 'sculpté' d'autres airs qui jouissent eux aussi une notoriété universelle. Ce sont le leitmotiv du western, emprunté par le cinéaste au film culte de John Ford, *Stagecoach*, et *La Marseillaise*, hymne national de France. Le procédé narratif, l'ancrage référentiel et l'entourage musical font de la *Neuvième* un fort 'geste' idéologique associé à la cause des forces progressistes, démocratiques, antifascistes, unies contre le nazisme et le totalitarisme. Ainsi, en faisant appel au patrimoine musical du classique allemand, le récit filmique prend une posture affirmative par rapport à la rhétorique de controverse autour de Beethoven, posture que peut être exprimée par celle de Gustav Mahler ripostant à Nietzsche : « Mon Beethoven n'est pas votre Beethoven<sup>1222</sup> ».

Les accords du chant patriotique républicain closent *Boule de suif* dans la scène finale en reprenant, au niveau formel, un élément du dessin audio qui retentit dans le dénouement de « Boule de suif » de Maupassant où le motif, à l'air moqueur, est fredonné

---

<sup>1222</sup> BUCH Esteban, *La Neuvième de Beethoven : une histoire politique*, op.cit., p. 188.

par Cornudet. Mais, à l'opposé du message de chaos qui se lit, chez Maupassant, dans la cacophonie sonore dissonante, le complexe acoustique du film s'installe dans le registre ascensionnel, fort et héroïque, tant qu'il est imposé dans le générique.

## 2. 'American-ess' à la française

Le genre américain du western s'introduit dans le film par le biais de l'icône de la diligence, dans le générique de début. Aussi étonnant que cela puisse paraître, deux univers artistiques que sont la *Neuvième symphonie* et le western, issus eux de différents époques historiques et environnements socioculturels, se réunissent dans le film dans un dialogue interculturel.

### *Western à la Tintin : le stagecoach dans les poursuites à la française*

L'objet d'intérêt de ce chapitre est le profil générique du western tant qu'il se manifeste dans le long-métrage de Christian-Jaque. Si cette question nous intéresse, c'est que la poétique historique de l'œuvre est déterminée par les contraintes du genre, comme il est désormais montré dans les travaux de Bakhtine et des membres du « Cercle ». Comme le note Medvedev : « celui-ci est bien la forme typique de l'œuvre, de l'énoncé dans son ensemble. L'œuvre n'a de réalité que sous la forme d'un genre déterminé. La signification qu'assume pour la construction chaque élément isolé ne peut être comprise qu'en relation avec le genre<sup>1223</sup> ». C'est d'abord par le biais de sa forme générique que l'œuvre communique avec la réalité : « De cette manière l'œuvre pénètre la vie et entre en contact avec différents aspects de la réalité qui l'entoure<sup>1224</sup> ». Angenot considère les termes *genre* et *discours* comme synonymes, dans la mesure où chaque *discours/genre* est un système déterminé par un ensemble spécifique de logique, de contraintes et de stratégies d'ordre formel, thématique et compositionnel. Là où le domaine littéraire emploie la notion du *genre*, on parle plutôt de *discours* par rapport à d'autres sphères

---

<sup>1223</sup> MEDVEDEV Pavel, Cercle de BAKHTINE, *La Méthode formelle en littérature: introduction à une poétique sociologique*, op.cit., p. 273.

<sup>1224</sup> *Ibid*, p. 276.

comme la science, la politique, la publicité<sup>1225</sup>. Ceci dit, nous suivons Medvedev lorsqu'il met en relief l'importance du genre artistique comme point de départ dans l'analyse de la poétique historique de l'œuvre : « [U]ne poétique doit justement prendre le genre comme point de départ<sup>1226</sup> ».

Une fois son intervention affirmée dans le générique, l'implication du genre western se déploie dans *Boule de suif* par différents procédés, tant au niveau narratif que thématique et formel, diégétique et extra-diégétique, visuel et auditif, en apportant sa contribution à la signification globale du spectacle filmique<sup>1227</sup>. Parmi les traits caractéristiques du western classique, notons « le grand manichéisme épique » du monde avec la distinction nette en forces du Bien et du Mal<sup>1228</sup>, la supériorité du premier contre le dernier, ce qui « permet de mettre en lumière les valeurs, en particulier morales, des ancêtres<sup>1229</sup> ». Pour ce qui est du protagoniste, c'est le goût de la liberté et la survie du personnage principal dans les circonstances difficiles dont celui-ci se sort toujours vainqueur malgré tous les obstacles<sup>1230</sup>. La présence du western établit la logique thématique et compositionnelle de *Boule de suif* dans son rôle de personnage principal. Le parcours de celle-ci, placée sous le signe du « chevalier de la juste cause<sup>1231</sup> », s'annonce par anticipation comme lutte contre les vilains le bien de la communauté ne laissant aucun doute sur l'issue de ce combat, et cela avant même que l'intrigue ne commence. Héros positif, indépendant, un tel brigand sympathique qui a repris un bon chemin, fort, rude, courageux, avec humeur combative, un tel œil vigilant du peuple qui veille sur les opprimés et dont le bras armé protège les faibles et rétablit la justice, ces

---

<sup>1225</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p. 95-96.

<sup>1226</sup> *Ibid.*

<sup>1227</sup> Sur le plan du genre, il convient de noter la façon créative dont le western s'actualise comme complexe générique dans l'adaptation française de « *Boule de suif* », ce qui met en relief les qualités du genre artistique, dont la longévité et le potentiel de renouvellement, de modernisation, d'originalité, comme l'observe Mikhaïl Bakhtine. Voir : BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, op.cit., p. 150. Cela apporte aussi plus d'arguments en faveur de l'originalité de l'adaptation comme produit de réécriture d'une œuvre souche.

<sup>1228</sup> BAZIN André, « Préface », RIEUPEYROUT Jean-Louis, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, Paris, Les Éditions du Cerf, « 7<sup>e</sup> art », 1953, p. 10.

<sup>1229</sup> LE BRIS Louis, *Le Western : grandeur ou décadence d'un mythe ?*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 53.

<sup>1230</sup> Même si le protagoniste meurt, il triomphe outre-tombe; par son héroïsme, il se fait immortaliser et glorifier dans la mémoire des futures générations.

<sup>1231</sup> BAZIN André, « Préface », RIEUPEYROUT Jean-Louis, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, op.cit., p. 10.

ingrédients traditionnels du personnage principal du western<sup>1232</sup>, annoncent certains traits du protagoniste de *Boule de suif*. De là le déplacement des accents qui se produit dans le film par rapport à la nouvelle dont l'héroïne entre dans l'intrigue comme silhouette d'ombre, sans identité ni voix, en plein paysage obscur de la ville occupée.

En tant que logo du western, la diligence tirée par des chevaux confère un ton particulier au film en le situant sous le signe de l'esprit haut, de la posture héroïque, du patriotisme, de la victoire, de la fierté, notions auxquelles s'attache la verticale métaphorique. Dans le contexte historique de l'immédiat après-guerre, il se lit ici la magnitude de la cause de la Libération de la France occupée et l'issue victorieuse du combat entre le Bien, forces de la Résistance, et le Mal, occupant nazi. C'est aussi l'affirmation de la grandeur de la France libérée, de la nation confiante qui a retrouvé son sens, sa fierté et ses valeurs nationales. Une fois assise dans l'ouverture, cette idée sera réactualisée dans la séquence finale. Ainsi, l'écart s'installe dès le début entre le film de Christian-Jaque et la nouvelle de Maupassant où, on l'a vu, le parcours de l'héroïne se conjugue, en termes spatiaux, par les métaphores de la chute et de l'encerclement, la scène finale étant liée à celle de dénouement. À travers l'image de la France encerclée par l'armée ennemie, cette France vaincue, abattue, humiliée, une France abandonnée par ses troupes militaires en débandade, une France trahie par ses élites lâches, il se lit un spectacle pessimiste du monde sans ordre, monde effondré, en plein chaos.

L'icône de la diligence comme symbole du western, c'est aussi l'hommage que le cinéaste rend au genre classique américain et au maître du grand western, John Wayne<sup>1233</sup>. Or, cette initiative dépasse la sphère de créativité individuelle, car on peut lire ici une détermination discursive américanophile propre à cette période d'après-guerre et qui relève des mentalités collectives des Français envers les États-Unis. La diligence constitue dans *Boule de suif* un symbole fort et un nœud discursif complexe où s'entrelacent les notions du champ discursif de la Libération, la libération-Jour J, Amérique libératrice, liberté nationale et liberté personnelle retrouvées, les conjonctures

---

<sup>1232</sup> *Ibid.* Comme l'observe Bazin, c'est par la nature même de ses épreuves et exploits qu'est déterminée la personnalité du héros du western, personnage de type fort, rude, courageux.

<sup>1233</sup> Rappelons que le célèbre western de John Ford, *Stagecoach* (*La Chevauchée fantastique*), est considéré par les critiques comme adaptation de *Boule de suif* de Maupassant. Voir sur ce sujet : RIEUPEYROUT Jean-Louis, *Le Western ou le cinéma américain par excellence, op.cit.*, p. 9, 87.

politiques, les intérêts financiers et le champ de la culture et des arts. À cette période du direct après-guerre, l'attitude des Français vers l'Amérique est marquée par le fort enthousiasme et la bienveillance chaleureuse avec lesquels sont accueillies, en 1945, les troupes américaines arrivées sur le sol français parmi les rangs des forces alliées pour combattre le joug de l'oppression nazie. Si la liberté est l'une des valeurs fondamentales américaines célébrées constamment par le western, la signification de la liberté se lit également dans le retour du cinéma américain sur l'écran français après la libération et dans le plaisir avec lequel le public français, nourri des produits du cinéma allemand lors de l'occupation, redécouvre les films américains<sup>1234</sup>. Comme l'observe Langlois, la production cinématographique américaine est au goût du jour auprès du public français tant avant l'armistice qu'après la Libération. Pascale Goetschel parle de la forte manifestation, dans le film, du « couple France-États-Unis, dans sa version américanophile, qui est mis en images et en sons, au rythme du swing, du boogie-woogie et du musette<sup>1235</sup> ». Compte tenu d'un tel engouement manifesté par les Français pour la culture américaine, on comprend pourquoi l'ensemble de réminiscences du western contribue au succès commercial du film<sup>1236</sup>. Or, la présence du western dans *Boule de suif* reçoit un accueil mitigé de la part des critiques. Ainsi, Bonzo voit une certaine dose de calcul dans le geste de Christian-Jaque en notant que les limpides allusions à *La Chevauchée fantastique*, long métrage de John Ford, correspondent « aux conjonctures politiques du moment<sup>1237</sup> ».

En tant que mythe des origines racontant l'histoire de fondation des États-Unis, le western célèbre les accomplissements des ancêtres venus au Nouveau Monde à la recherche d'une vie meilleure en affrontant la misère et le danger dans ce monde sans lois et sans stabilité<sup>1238</sup>. De là découle une composante essentielle du profil générique du

---

<sup>1234</sup> Les films américains, y compris ceux du genre western, sortis avant la guerre sont rares sur le grand écran français en 1941; ils n'apparaissent plus dans les salles de cinéma dès l'attaque de Pearl Harbor suivie de l'entrée officielle des États-Unis dans la guerre.

<sup>1235</sup> GOETSCHER Pascale, « Fêtes de la Libération : images et sons médiatiques », in *Les Médias et la Libération en Europe, 1945-2005*, DELPORTE Christian et MARÉCHAL Denis (éd.), *op.cit.*, p. 213-214.

<sup>1236</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, *op.cit.*, p. 61.

<sup>1237</sup> BONZO, « Boule de suif », in *L'Enseignement*, 27 octobre 1945.

<sup>1238</sup> LE BRIS Louis, *Le Western : grandeur ou décadence d'un mythe ?*, Paris, L'Harmattan, 2012.

western comme forme épique<sup>1239</sup>. Étant donné la hauteur du piédestal sur lequel se situe le western classique, il est étonnant de constater une identité différente que le genre américain possède dans le contexte français où le western se voit rattaché à la comédie. En France, les films de « cove-bois<sup>1240</sup> » ne sont pas perçus trop au sérieux. Comme l'observe Daniel Boyer, les spectateurs français « s'amusaient à compter les nombres de coups qui portaient des revolvers sans avoir à être rechargés<sup>1241</sup> ». On a ici un exemple du travail de réélaboration et d'innovation d'un champ étranger, qu'est le genre artistique dans notre cas, qui se fait nationaliser par la culture locale. De cette identité comique du western découle un effet de sens hybride dans l'ouverture de *Boule de suif*. On assiste ici au mariage de deux systèmes génériques opposés : la conception comique du genre américain et la grandeur de la musique solennelle de Beethoven renvoyant à l'épique de l'épopée<sup>1242</sup> du western classique qu'est le film culte de John Ford. Ainsi, au lieu de se situer sous le signe du grave et du sérieux, *Boule de suif* révèle, dès les premiers cadres même, une dimension hétérogène et dialogique, provenant de la rencontre fructueuse, du mélange des genres artistiques/ensembles discursifs. Le couplage sérieux-amusant détermine également d'autres aspects du film de Christian-Jaque, ce que nous étudierons plus loin.

L'intervention du western confère au film des caractéristiques spécifiques en le plaçant sous le signe de la vitesse, du rythme accéléré, du dynamisme, ingrédients propres de ce genre de films de route au goût d'aventure qui ne vont pas tarder à s'actualiser. L'action dans *Boule de suif* a tant de rebondissements d'intrigue pour en maintenir le rythme, que ce soient des poursuites à cheval, des embuscades, des tirs de fusils, des règlements de comptes. À part cela, le western définit certains traits du protagoniste et laisse anticiper le schéma narratif de l'aventure dont *Boule de suif* est

---

<sup>1239</sup> BAZIN André, « Préface », RIEUPEYROUT Jean-Louis, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, op.cit., p. 11; LE BRIS Louis, *Le Western : grandeur ou décadence d'un mythe*, op.cit., p. 52.

<sup>1240</sup> C'est de cette façon que les enfants qui n'ont pas encore appris l'anglais dénomment les films de ce genre. Voir : BOYER Daniel, *Le Cinéma des années 40 (1939-1950)*, Paris, Dualpha, 2005, p. 169.

<sup>1241</sup> Ibid., p. 170.

<sup>1242</sup> BAZIN André, « Préface », RIEUPEYROUT Jean-Louis, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, op.cit., p. 11.

censée sortir vainqueur, quels que soient les obstacles, conformément aux canons du genre western.

Nous espérons avoir montré, dans *Boule de suif*, la vocation discursive du générique qui tient à l'interaction de deux configurations artistiques signifiantes, l'icône de la diligence et l'air de la *Neuvième*. C'est grâce à ce couple que le récit filmique, avant même d'avoir commencé, est investi des stratégies narratives, des formes thématiques et des déterminations discursives qui assurent l'écart entre l'adaptation et le texte originel.

### *Géographie du paysage : les prairies du « Far-West » par les vallées françaises*

La présence du western dans le film de Christian-Jaque s'affirme dans la stratégie de présentation des espaces extérieurs qui servent de mise en scène de la course de la diligence et dont les prises de vue s'accompagnent de l'indicatif propre au western. Comme nous l'avons montré dans l'analyse de la nouvelle, le paysage et les conditions climatiques créent des obstacles naturels à la course de la diligence en rendant le trajet pénible. La nature est dotée de qualité étouffante et enveloppante, de puissance menaçante et meurtrière et aussi de cette dimension inquiétante, mystérieuse, presque fantastique. Rien de cela dans le film. On nous donne à voir une saison et un coin de nature différents dont l'ouverture des lieux et surtout le mouvement accéléré sont des caractéristiques essentielles.

Dans l'iconographie des images paysagères, deux figures spatiales métaphoriques, verticale et horizontale, sont surtout à noter. La configuration horizontale s'inscrit surtout dans le graphisme du mouvement de la diligence à travers les vastes étendues présumées normandes. C'est l'une des façons dont le genre western affirme sa présence dans le film. Rappelons qu'au niveau du visuel, l'imaginaire de western, « quintessential Hollywood genre<sup>1243</sup> », est déterminé, plus qu'un autre genre, par la « poésie dramatique » de l'espace extérieur, comme l'observe Bazin : « [...] l'on pourrait aussi bien définir le western par son décor (la ville de bois) et son paysage<sup>1244</sup> ». Comme le notent Maria Pramaggiore et Tom Wallis, « [p]erhaps more than any other genre, the Western is

---

<sup>1243</sup> PRAMAGGIORE Maria et WALLIS Tom, *Film: A Critical Introduction*, op.cit., p. 379.

<sup>1244</sup> BAZIN André, « Préface », RIEUPEYROUT Jean-Louis, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, op.cit., p. 6.

defined by its visual conventions. It relies on the spacious, post-Civil War, American frontier setting to emphasize the struggle to survive in an inhospitable environment<sup>1245</sup> ». L'idée de l'expansion territoriale et la survie du protagoniste *cowboy* dans l'environnement hostile des espaces vastes de nature sauvage, *wilderness*, étant au centre de la narration, l'iconographie du western s'appuie sur « extreme long shots, offering audiences a panoramic perspective of solitary wanderers navigating the craggy terrain<sup>1246</sup> ». On sait aussi combien la bande sonore, de type particulier en plus, est importante dans les plans montrant la traversée de la prairie dans tous les films western.

Sur le plan de la mise en scène, le film de Christian-Jaque est conforme à certaines conventions de l'ordre visuel du western classique. Tels sont les plans longs de la diligence traversant le terrain, sauf que les prairies américaines et Monument Valley où les poursuites sont traditionnellement filmées dans le western sont ici remplacées par les jolies vallées françaises (fig. 12). La technique de la caméra est aussi à noter, avec des déplacements constants qui confèrent à l'image une impression du mouvement constant et du rythme haletant. Comme l'observe à l'époque Collinet, « [l]e mouvement, dans ce film, est dans la marche d'une diligence. [...] l'émotion du sujet se lie intimement à la sensation de mouvement<sup>1247</sup> ». L'accent mis sur la course, sur l'engendrement de l'impression de vitesse et sur les plans panoramiques n'est pas très apprécié par certains critiques à la sortie du film, en 1945. Voici ce qu'écrit Jean Mitry : « Coupe de panoramique à droite, coupe de panoramique latéral, coupe de panoramique transversal, coupe de panoramique devant, coupe de panoramique derrière, et comme ça n'est pas suffisant, on recommence en sens inverse pour suivre trois mots qui se baladent de l'un à l'autre. C'est un joli torticolis ». En un peu plus loin : la « caméra [est remuée] dans tous les sens, histoire de donner du mouvement. Il y en a qui confondent rythme et précipitation, lui confond le mouvement avec le cheminement d'un appareil de prise de vues [...] Et toujours du panoramique rien que du panoramique [...] Ce n'est pas un film,

---

<sup>1245</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>1246</sup> *Ibid.*

<sup>1247</sup> COLLINET Michel, « Boule de suif », in *Aube*, 26 octobre 1945, *op.cit.*



c'est un manège de chevaux de bois. On est en pleine ivresse, saoule, pompé, ahuri, exténué, abasourdi<sup>1248</sup> ».



Figure 12.

La présence des chevaux dans les plans est un détail non négligeable non plus, ceux-ci assurant la mobilité des poursuites et l'avancement de la narration. La bande sonore dont la course de la diligence est accompagnée se trouve parmi les moyens audiovisuels conférant un certain aspect du western à l'histoire relatée dans le film. Est exemplaire à cet égard le motif joyeux que Christian-Jaque a emprunté à *La Chevauchée fantastique* de John Ford, considéré comme classique du genre western<sup>1249</sup>.

<sup>1248</sup> MITRY Jean, « Boule de suif », in *Plaisir des hommes*, 7 novembre 1945.

<sup>1249</sup> À l'époque de la sortie de *Boule de suif*, certains critiques reprochent à Christian-Jaque de s'être trop inspiré du film de John Ford au point même de « faire calquer certain motif musical, ce qui serait scandaleux, si ce n'était ridicule ». (HENRY Maurice, « Boule de suif », in *Pays*, 24 octobre 1945); « musique originale honteusement plagiée ». (MITRY Jean, « Boule de suif », in *Plaisir des hommes*, *op.cit.*) Pour Mathilde Labbé, le thème emprunté par Christian-Jaque à *La Chevauchée fantastique* (dont *Stagecoach* est le titre original) de John Ford « souligne l'intertexte cinématographique » entre ces deux films « inspirés, quoique moins directement pour *La Chevauchée fantastique*, de la même nouvelle ». Voir : LABBÉ Mathilde, « Ce que le cinéma a fait à "Boule de suif" », in *Fabula, LhT*, n° 2, décembre 2006, *op.cit.*

Ayant adopté l'identité générique hybride en provenance du mélange des genres tels que le film d'action et le western, *Boule de suif* privilégie l'action et les vitesses. Le mouvement accéléré de la voiture est la force motrice de l'action, et chaque arrêt du transport suscite un sursaut dramatique, soit une complication inattendue, un accrochage ou une bagarre. L'accent est mis sur la course allègre, l'agitation, si bien qu'on est précipité à travers le décor dans le cœur de l'action. Ce n'est pas le cas dans la nouvelle de Maupassant où l'avancement est constamment entravé, obstrué pour s'enliser dans l'immobilité, qu'il s'agisse de la course de la diligence ou du parcours, factuel et symbolique, de l'héroïne. Pourquoi alors un tel engouement pour l'accélération chez Christian-Jaque ? Comme l'observe Langlois, l'action et le mouvement sont un trait distinctif des premiers films de la Libération et des récits de témoignage des résistants publiés dans la presse. Les récits filmiques de cette période correspondent « en plusieurs points aux premiers jalons de cette histoire de la Résistance posés par les résistants eux-mêmes dans leurs écrits de l'immédiat d'après-guerre<sup>1250</sup> ». L'esthétique de l'espace et du mouvement du western permet d'exprimer la dynamique de la Résistance dont la vision est propre à cette époque.

Importantes que soient les composantes visuelles des lieux, le western ne se réduit pas aux éléments spatiaux et aux prises de vue de chevaux; ce qui compte ce sont les symboles et les valeurs qui s'y sont attachés. Ceci dit, pour bien saisir l'impact des formes topographiques du western sur les modalités du sens dans *Boule de suif*, il faut tenir compte de ces symboles et ces valeurs. Le western se situe dans le temps et l'espace historiques précis, tant au niveau narratif que discursif<sup>1251</sup>. La narration est habituellement limitée à la période 1860-1890, époque d'après-guerre civile qui voit la conquête de nouvelles terres et les guerres indiennes. D'où le rôle particulier des espaces vastes et ouverts d'*American frontier* dont le symbolisme englobe un large ensemble de composantes. C'est le goût d'aventure et l'esprit libre des colons du « Far-West », venus de la vieille Europe pour avoir une meilleure vie, et aussi la survie difficile de ces pionniers dans des conditions naturelles hostiles et dans ce monde qui est gouverné par la loi du plus fort. Il en résulte une dimension ambivalente des plans de vastes étendues de

<sup>1250</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, op.cit., p. 12.

<sup>1251</sup> LE BRIS Louis, *Le Western : grandeur ou décadence d'un mythe*, op.cit., p. 48.

prairie dans le western. Ceux-ci symbolisent la conquête et la liberté sans limites, « the unencumbered freedom of the wilderness<sup>1252</sup> », mais aussi l'hostilité de l'espace extérieur où se cache le danger, incarné soit par les Indiens, soit par les bandes de hors-la-loi. On sait combien est important, dans le western, le rapport entre le paysage et le personnage principal. L'ambivalence du protagoniste est inséparable de l'imagerie des espaces extérieurs, dans la mesure où le paysage visualise la tension du genre qui réside entre « the contradictory impulses of individual liberty and communal responsibility », entre le désir « to explore the wilderness » et « remain safe within the limits of established society<sup>1253</sup> ». D'un côté, le cow-boy solitaire symbolise une liberté individuelle. De l'autre côté, il s'agit du sens de responsabilité du héros envers les faibles, les démunis et la communauté.

Retournons alors au film qui a adopté les ingrédients du western en les réélaborant, retravaillant, ajustant, parodiant. Son itinéraire étant prolongé par celui de Rachel, protagoniste de « Mademoiselle Fifi », Élisabeth Rousset va plus loin dans ses exploits que son prototype littéraire, au point d'égorger l'officier sadique pour se venger de l'insulte que celui-ci lance à l'honneur de la France. Parmi quatre femmes présentes sur place (celles-ci sont enlevées et amenées par force à la fête organisée par les officiers prussiens), la prostituée s'avère la seule qui soit active, forte, courageuse, possède l'esprit combatif et le sens aigu de justice, d'ordre moral, de responsabilité civique. Bien que ces traits de personnalité s'accordent avec ceux du héros du western<sup>1254</sup>, le portrait qui s'en compose est plutôt de l'ordre de parodie, car il s'agit ici d'un personnage de la prostituée. Notons tout d'abord qu'il y a dans le western classique deux types de figures féminines, une jeune femme chaste et pure et une entraînée de saloon, qui, toutes les deux amoureuses du bon cow-boy, sont cependant pourvues de rôles différents. Comme l'observe Bazin, toutes les femmes sont bonnes dans le western, mais c'est la prostituée au grand cœur qui sauve le héros en sacrifiant sa vie<sup>1255</sup>. Ce qui est illustratif à cet égard, c'est surtout le moyen, très remarquable et très scandaleux, auquel recourt le protagoniste

---

<sup>1252</sup> PRAMAGGIORE Maria et WALLIS Tom, *Film : A Critical Introduction*, op.cit., p. 380. .

<sup>1253</sup> *Ibid.*

<sup>1254</sup> Sur les composantes manifestes du western voir : BAZIN André, « Préface », RIEUPEYROUT Jean-Louis, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, op.cit.

<sup>1255</sup> *Ibid.*, p. 9.

du film afin de libérer les otages. De même, les femmes sont, dans le western, des personnages du second plan et sont destinées, tout comme les chevaux, à être protégées<sup>1256</sup> (nous reviendrons sur ce point plus loin). Pour ce qui est des autres figurants, « faibles à protéger » dans le monde rude, la différence est évidente entre le western et *Boule de suif*. Ceux que le protagoniste du film croise sur sa route sont loin d'être démunis et vulnérables. Tout au contraire, ce sont des élites de la société, qui collaborent elles avec le vilain, incarnation des forces du Mal. En 1945, le spectateur français est incité à questionner la responsabilité des pouvoirs publics, des dirigeants de la société et des élites envers le pays et le peuple français. On entend ici le discours critique visant le gouvernement Vichy et la bourgeoisie, surtout les grands magnats industriels.

En ce qui concerne la liberté comme valeur, le sens qu'y est attaché dans le western n'est pas le même dans *Boule de suif*. Cela tient, entre autres facteurs, au fait que le personnage principal est une femme et non pas un homme, et qu'il s'agit, dans ce cas précis, de la liberté sexuelle, celle de pouvoir disposer de son propre corps. En plus, les cartes se brouillent même plus que ça, car la cause qui est aussi en jeu est beaucoup plus grande que la liberté individuelle. Dans le cadre de l'immédiat d'après-guerre, l'idée de liberté se comprend comme la liberté de la patrie martyrisée sous le joug de l'oppression et aussi comme une de trois valeurs fondamentales républicaines et comme la dignité humaine. C'est la magnitude de cette idée qui s'attache aux paroles et à la musique triomphante de la *Neuvième* symphonie de Beethoven retentissant dans le générique. En ce qui concerne la grandeur du genre d'épopée du western, elle est adaptée, dans *Boule de suif*, à la 'nationalité' française. Sous le signe de la grandeur s'inscrivent le discours cinématographique sur la Résistance et le mythe national de la France résistante et unie dans la lutte contre l'occupant allemand.

Le traitement, dans le film, des formes spatiales relevant du western est un exemple de pollinisation culturelle croisée. D'un côté, cela confère un certain aspect d' 'American-ness'<sup>1257</sup> à *Boule de suif* de Christian-Jaque, en reprenant le terme de Langlois. De l'autre côté, il s'agit du travail de réélaboration et d'introduction d'un nouveau matériau culturel au sein de celui de l'œuvre originelle. Dans la transposition à l'écran, le récit littéraire,

---

<sup>1256</sup> *Ibid.*

<sup>1257</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, op.cit., p. 381.

originaires du patrimoine littéraire français, est investi des formes du mythe culturel étranger, adopté par la culture française. Il en résulte l'épaisseur discursive hétérogène qui est composée par le dialogue des voix de diverses origines, dont certaines sont originaires du contexte sociohistorique et culturel d'une France de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, certaines autres sont propres à la période de l'immédiat après-guerre, alors qu'un autre groupe d'éléments culturels est associé aux symboles et valeurs collectives états-uniennes. Renvoyant aux événements du siècle passé, ceux de l'occupation prussienne de 1870-1871, le récit de route de Maupassant se lit à travers la lentille des épreuves Résistance-Libération des années 1940, tant que ces épreuves sont articulées par le discours cinématographique de l'immédiat après-guerre.

### **Chapitre III**

#### **Dire l'ascendance de la fille-salvatrice :**

##### **complicité des figures opposées**

L'intérêt particulier de la figure verticale symbolique dans *Boule de suif* est qu'elle est mise en place dans la séquence d'ouverture et réactualisée dans celle de dénouement. Dans ces épisodes, le clocher et l'escalier sont des éléments constructifs de la mise en scène. Il y a un effet de parallélisme dans l'organisation spatiale, dans la mesure où le trajet de l'héroïne commence en haut de l'escalier, dans sa demeure, pour aboutir au sommet du clocher. Par delà les éléments formels, le rapport entre deux épisodes est assuré par la continuité sémiotique en matière de la caractérisation du portrait de l'héroïne, ce que nous examinerons en détail plus loin.

#### **1. La figure ascensionnelle : élément moteur du spectacle filmique**

Le film commence sur une scène nocturne de la ville silencieuse. La mise en scène comprend une intersection de rues vides, bordées de maisons. Plus loin, tout au fond, on aperçoit la fine silhouette du clocher d'église dont la flèche se dresse dans les nuages du ciel sombre. L'obscurité des lieux est accentuée par la lumière artificielle de réverbères. On entend sonner trois coups légers de l'angélus du soir coïncidant avec les premiers tacts inquiétants de la *Neuvième* comme bande sonore. Au fond de la rue apparaît un franc-

tireur, le fusil à la main; il se faufile d'un pas rapide dans le dédale de rues désertes, dans l'ombre des bâtiments. Une patrouille d'uhlands prussiens traverse avec célérité les rues obscures. Trois coups de feu retentissent provenant de quelque part. En regardant constamment autour de lui, le franc-tireur traverse la rue pour gagner la maison située de l'autre côté. Il cogne frénétiquement sur la porte d'entrée, la porte s'ouvre, il entre. Une fois à l'intérieur de la demeure bien éclairée, il se précipite vers l'escalier qu'il monte à la hâte en enjambant les marches et échangeant des paroles brèves avec les domestiques qui se ramassent en courant au rez-de-chaussée et dans le long de l'escalier. La brusque montée du franc-tireur rime avec l'échange rapide de répliques en renforçant l'effet dramatique de la situation décrite par celui-ci: les Prussiens arrivent, ils sont là, et il n'y a plus personne pour les arrêter. C'est ici, au sommet de son escalade, que se trouve la chambre de la maîtresse de maison, *Boule de suif*.

Dans le récit de Maupassant, la noirceur est un élément important du visuel; le parcours de l'héroïne s'accompagne de différents stades d'obscurité. En revanche, la nuit n'apparaît, dans le film de Christian-Jaque, qu'une seule fois, notamment dans la scène d'ouverture qui entre en contraste avec celle de dénouement éclairée par le soleil. Tout comme dans la nouvelle, la nuit est, dans le film, loin d'être une simple mesure de la durée du temps narratif ou un paramètre visuel de la mise-en-scène. Or, le spectacle nocturne dit dans le film des choses différentes que celles dans la nouvelle. Accompagnée de l'acoustique inquiétante, la mise en scène des ruelles nocturnes présente un ancrage référentiel et historique fort, associé avec le moment de l'occupation allemande de la France en 1940-1944. La noirceur nocturne est, dans cette période historique, une image métaphorique du monstrueux et l'inhumain du nazisme qui renvoie à l'ensemble de facteurs du contexte historique, la terreur des rafles et de la mort, les misères de la vie quotidienne (le couvre-feu, la pénurie de tous, y compris l'électricité et le chauffage)<sup>1258</sup>.

La signification de la séquence se construit sur les effets de contraste et d'oppositions, tant au niveau des vecteurs spatiaux qu'à celui du jeu de lumière et de couleurs. Sur le plan de l'éclairage, la représentation est construite sur le mode de

---

<sup>1258</sup> C'est un peu plus tard que l'enfer des camps de concentration sera également associé avec le symbolisme de la nuit. Les rescapés des camps commencent à rentrer en France dès le mois de mai 1945, mais dans la période du tournage de *Boule de suif*, les témoignages portant sur l'horreur des camps de concentration ne sont pas encore largement connus.

l'antithèse des images de nuit et de lumière : la noirceur de l'extérieur et la mise en scène éclairée dans laquelle l'héroïne, interprétée par Micheline Presle, apparaît, en figure lumineuse, dans l'embrasure de la porte (fig.13).



Figure 13.

Comme elle est belle et admirable, par son apparence, semblable à un ange. Son air céleste (à une exception près) est accentué par la blancheur de la peau et de la robe et par le halo de la chevelure dorée. On trouve ici l'affleurement des symboles archétypaux du rite de l'ascension, haut-bas, lumière-obscurité, qui surcodent le sens de la mise en scène. Ainsi, le monde ennemi, hostile, est représenté par l'image de la nuit, associée avec les uhlans prussiens, annonciateur du danger et de la mort. En opposition aux ténèbres de l'extérieur, niveau bas, Boule de suif, toute lumineuse, se situe au niveau le plus haut de l'escalier où culmine la grimpée du franc-tireur. Sémantiquement, la première apparition de l'héroïne s'inscrit d'emblée sur le signe des symboles ascensionnels et lumineux.

Sauf que le noir des nœuds de ruban dont la robe est décorée apporte une nuance discordante à cette harmonie visuelle en blanc-clair doré, Si cette dissonance dans les détails de la toilette empêche de situer l'héroïne sous le signe de pureté et de sainteté,

c'est que la représentation de Boule de suif, marchande d'amour, est associée aux images du féminin relevant du troisième groupe des symboles du régime diurne dont la chair sexuelle associée au noir, au néfaste et à la chute. Ici, nous soulignons l'effet de drame, de conflit, produit par l'alliance de symboles d'opposition. Conflit qui ne tardera pas à se manifester, avec clarté, dans quelques secondes à peine, quand l'héroïne à l'air presque angélique, céleste, révèle son côté guerrier de combattante résistante. En particulier, l'apparition du fusil dans les mains de Boule de suif prédit ses exploits guerriers, notamment le meurtre à la fin<sup>1259</sup>. Comme symbole archétypal, le fusil se range parmi d'autres symboles ascensionnels métaphoriques appartenant aux « grands archétypes du Sceptre et du Glaive<sup>1260</sup> » et est placé sous le régime diurne de l'imaginaire, d'après le concept de Durand. Ce qui produit l'effet de dissonance c'est que le schéma de l'ascendance et les symboles d'élévation sont associés avec la divinité masculine. Ceci dit, l'image filmique de l'héroïne se rend hétérogène et ambivalente par les éléments archétypaux opposants dont les symboles de l'action d'élévation et ceux du lumineux s'allient avec les archétypes de l'élément néfaste féminin.

Surcodée par les symboles archétypaux, la figure féminine, prostituée-guerrière, armée d'un fusil, est un paradigme métaphorique structuré par le discours sur la femme. On a affaire ici à une image cumulative qui renvoie à tout un ensemble de figures féminines militantes dont l'une, la plus célèbre, est celle présentée dans le tableau *La liberté guidant le peuple*. Liée désormais au symbole national de Marianne, la *Liberté* de Delacroix deviendra au XIX<sup>e</sup> siècle le symbole de la Révolution et de la République française. La femme-guerrière comme image renvoie à bien d'autres héroïnes militantes, femmes du peuple et prostituées, dont la présence sur l'avant-scène du combat pour la liberté est documentée dans les témoignages historiques, que ce soit les femmes du peuple, y compris les prostituées, parmi les insurgés de 1848<sup>1261</sup>, et bien les pétroleuses de la Commune, femmes criminelles. C'est dans les termes suivants que Gustave Flaubert décrit une fille de joie dans *Éducation sentimentale*, dans une scène, burlesque et

---

<sup>1259</sup> Dans un certain sens, on assiste ici à un procédé artistique courant dont Anton P. Tchekhov a fait une loi connue désormais comme 'loi du fusil de Tchekhov'.

<sup>1260</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 213.

<sup>1261</sup> Voir sur ce point : STERN Daniel, *Histoire de la Révolution de 1848*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1869, p. 110, 433-434.



terrifiante à la fois, où le peuple révolutionnaire envahit le Palais Royal : « Dans l'antichambre, debout sur un tas de vêtements, une fille publique, en statue de la Liberté, - immobile, les yeux grands ouverts, effrayante<sup>1262</sup> ». À part *Boule de suif*, le couple prostituée-Liberté revient chez Maupassant dans « La Maison Tellier » où l'une des pensionnaires de la maison close apparaît vêtue « en Liberté avec une ceinture tricolore » (I, 259). Immortalisée dans les créations artistiques, la figure métaphorique gueuse-guerrière-femme criminelle-République-Liberté est entrée dans l'imaginaire collectif. Chez Christian-Jaque, cette image revient le long de l'intrigue sous ses diverses facettes, tour à tour, tantôt prostituée-madone, tantôt destructrice-créatrice ou bien meurtrière-défenseuse-salvatrice, facettes qui convergent toutes dans la scène finale. Le nœud discursif qui donne la signification à l'image filmique est ce que Bakhtine appelle « conscience socio-idéologique de la langue, littérairement active ».

L'intérêt particulier de l'épisode d'ouverture du film provient entre autres du fait que les éléments essentiels y sont mis en place en matière de la caractérisation de l'espace, tant les vecteurs géométriques graphiques que les paramètres sonores. On retient ici un rôle particulier du clocher, dans la mesure où il profile, bien qu'au loin, sa silhouette ascensionnelle sur le ciel de la ville occupée; son positionnement central dans le cadre crée l'équilibre de la mise en scène et les coups de cloche font démarrer l'intrigue. Un autre élément auditif renvoie à un sens contraire, celui de bas, au claquement des bottes sur le pavé qu'on entend derrière la fenêtre. Il y a là, par le biais du langage auditif, la mise en scène de l'occupant prussien-allemand sans qu'il apparaisse physiquement.

## 2. De l'épique du western au romantisme d'aventure à la française

Propres à la logique narrative du western, les poursuites, les défis, les dangers et les obstacles font partie du contenu événementiel dans *Boule de suif*, mais les formes que prennent ces rebondissements et la façon dont ils sont narrés rendent compte de l'identité ludique du genre et relèvent d'un réseau de stratégies amusant-sérieux. Dans le western, l'hostilité de l'espace extérieur comprend la rudesse de la nature sauvage et aussi le danger représenté soit par les Indiens, soit par les bandes de criminels. En revanche,

---

<sup>1262</sup> FLAUBERT Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Garnier Frères, 1958, p. 291.

*Boule de suif* offre une mise en scène différente où la course allègre de la diligence est ornée des jolies plaines verdoyantes sans subir l'intervention des intempéries violentes créant des obstacles naturels. On observe à ce propos la rupture totale avec l'esthétique paysagère maupassantienne qui donne à voir le spectacle enneigé, figé, étouffant, fantasmagorique. Pour ce qui est des difficultés et des empêchements de la route, ils s'actualisent, chez Christian-Jaque, à travers les actions du maquis (attaques soudaines et attentats armés). Ainsi, l'événementiel sert de moyen d'objectiver dans la représentation artistique diverses formes de lutte menée par la Résistance civile (intérieure) contre les troupes d'occupation.

Dans les séquences montrant l'activité de différents groupes de combattants, résistants urbains et maquisards, on retrouve l'inscription de l'idéologème du *réseau* qui donne la signification profonde à l'imagerie de la Résistance. Comme construction interdiscursive, l'idéologème du *réseau* s'investit, au lendemain de la guerre, dans différents champs discursifs, le cinéma, la littérature, la presse, le discours politique, la sphère des anciens résistants. Dans le cinéma, la notion « réseau » est un élément-clé qui constitue un champ sémantique avec ses potentialités expressives et stratégies argumentatives. Il s'implique dans la définition du genre d'aventure dont la spécificité et la réception auprès des spectateurs français d'après-guerre sont différentes de celles des films du western classique, auprès du public américain. Il en résulte des aspects différents du sens de l'aventure romanesque, tant au niveau du contenu événementiel qu'au niveau plus profond. Au niveau formel, le mot « réseau » est largement employé, en 1945-1946, dans les textes et films de fiction portant sur les actions de la Résistance<sup>1263</sup>. Dans ce champ du romanesque, le goût d'aventure est aussi doté de nuance de secret, ce qui est issu du contexte discursif du film. Comme le montrent les témoignages des anciens résistants, l'aspect d'aventure figure parmi plusieurs autres arguments de l'activité clandestine menée contre l'occupant. Refuser d'accepter la défaite « was based upon firmly held views of patriotism or honor, religious or ethical principles, political views,

---

<sup>1263</sup> BOURDET Claude, *L'Aventure incertaine : de la Résistance à la Restauration*, Paris, Stock, « Les Grands sujets », 1975, p. 95.

even a desire for adventure – among other reasons<sup>1264</sup> ». L'implication de l'élément du *réseau* dans le contenu événementiel « excite le "complexe de Tintin", l'individu isolé qui tient en échec des forces considérables<sup>1265</sup> ». Dans *Boule de suif*, le goût d'aventure comme effet de sens est engendré par l'alliance des éléments du western, dont le film adopte l'identité, et des activités du réseau de résistants comme élément de la narration. Ainsi, le récit de résistance se raconte bien par l'effet de suspense, de secret et par la logique des aventures à l'air sérieux-ludique aboutissant à la victoire de l'héroïne, guerrière solitaire liée au réseau. Au-delà de la convergence générique et thématique, le récit de route et de guerre qu'offre Christian-Jaque dans son film s'éloigne de celui de Maupassant où la situation paroxystique de guerre est associée, dès le début, à l'impression inquiétante d'être en voyage périlleux, « très loin, chez des tribus barbares et dangereuses » (I, 86).

Une autre forme d'investissement du *réseau* s'opère, dans *Boule de suif*, à travers des actions de la résistance clandestine organisée. La surface textuelle actualise, dans le contexte donné, une stratégie argumentative particulière. S'y entend la tension qui a lieu, dans la période de l'après-Libération, entre différents mouvances, réseaux, et organisations de combattants (par exemple, les gaullistes contre les communistes) en matière des événements de la Libération, mais aussi le désaccord entre les Français et les Américains sur ce sujet<sup>1266</sup>. Les films qui sortent dans les salles en 1945-1946 montrent essentiellement l'action de la Résistance intérieure, de la Résistance corporative, des réseaux, des maquis et les FFI<sup>1267</sup>, alors que la lutte organisée, sous forme d'actions dirigées par le centre gaulliste depuis la Grande-Bretagne, ne figure que rarement dans les films de fiction de cette époque. Cette manière de montrer les batailles contre l'occupant insiste sur l'idée que l'essentiel de la libération du pays fût accompli par le mouvement résistant intérieur avant même l'arrivée des troupes militaires et l'intervention des

---

<sup>1264</sup> WEITZ Margaret Collins, *Sisters in the Resistance: how women fought to free France, 1940-1945*, *op.cit.*, p. 9.

<sup>1265</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, *op.cit.*, p. 91.

<sup>1266</sup> *Ibid.*, p.44. Le discours gaulliste associe la Résistance avec les combats militaires des troupes d'armée régulière. En revanche, les Américains eux présentent les événements de la libération de Paris dans la suite du débarquement de Normandie en diminuant ou bien négligeant l'importance de l'insurrection des habitants de la capitale française. (*Ibid.*, p. 44)

<sup>1267</sup> *Ibid.*, p. 91.

armes<sup>1268</sup>. Ces quelques explications permettent de saisir, dans *Boule de suif*, le sens profond du contenu narratif offrant le récit d'insurrection populaire menée par divers groupes de résistants.

À la différence du film, le narrateur parle, dans la nouvelle de Maupassant, des cas isolés de la résistance à l'occupant, de ces « héros inconnus » de « quelques Intrépides prêts à mourir pour une Idée » (I, 86). D'où la position solitaire de Boule de suif dont la posture patriotique est surpassée, et de loin, par celle de complaisance du « on » collectif de ses compatriotes. Pourquoi cette disparité entre deux récits ? Cet écart est le résultat de l'investissement, dans la diégèse du film, d'un discours différent, propre à son contexte sociohistorique, politique et culturel. Si, chez Christian-Jaque, la vision crépusculaire, pessimiste, fataliste, de la société française dans la guerre n'est pas retenue, c'est que l'événementiel du film est en rapport avec des conditions historiques différentes et est marqué par des concepts différents du champ guerre-résistance. De là aussi les modalités différentes selon lesquelles se manifestent, dans *Boule de suif*, les sentiments de patriotisme et d'héroïsme. En ce qui concerne la caractérisation de la Résistance comme engagement collectif réunissant différents groupes sociaux sauf les grands bourgeois, le recours à cette image est, dans ce contexte, doté de vignettes de la version gaulliste de l'Histoire. Présenter le fait de la Résistance comme un mouvement unanime, celui de masse partagé largement par les Français à l'exception de certains cas de collaboration, c'est le moyen de servir la cause d'un phénomène plus grand qu'est le mythe de la France unie et résistante. Or, comme le soutient Langlois, il serait simpliste de voir la démarche de De Gaulle comme une initiative isolée et d'interpréter la vision offerte dans *Boule de suif* et dans d'autres films de la Résistance comme une intervention unique du discours officiel, comme « un choix politique privilégié d'en haut par le jeu des censures<sup>1269</sup> ». La situation s'avère plus complexe que ça. Comme nous l'avons évoqué antérieurement, la société française est divisée à la sortie de la guerre, et le climat intérieur est marqué par « les tensions qui se déplacent [du terrain des milices et des bandes armées] vers le terrain

---

<sup>1268</sup> *Ibid.*, p. 43. Un tel angle de vision de la Libération s'explique par le fait que le Comité de libération du cinéma français (CLCF) est dominé par les communistes, ce qui apporte des conséquences directes sur le contenu des images montrées dans les salles de cinéma. Sur ce point voir : GOETSCHER Pascale, « Fêtes de la Libération : images et sons médiatiques », in *Les Médias et la libération en Europe, 1945-2005*, DELPORTE Christian et MARÉCHAL Denis (éd.), *op.cit.*, p. 211.

<sup>1269</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français, 1944-1994*, *op.cit.*, p. 399.

de l'épuration<sup>1270</sup> ». Suite à la vague de colère montant contre les collaborateurs et dans l'esprit de règlement de compte, il se déclenche une chasse collective aux coupables quoique les autorités ne supportent pas les actes de justice populaire. Lancé par De Gaulle, l'appel à la réconciliation et à l'union nationale tombe, semble-t-il, dans un sol préparé. Si la vision apaisante de la France par rapport aux événements de la guerre s'installe dans le discours public, ce qu'il s'agit d'un choix collectif, « choix de société, critique et public contribuant à sa domination par leur rejet des visions dérangeantes<sup>1271</sup> ».

En redonnant la vie à deux nouvelles de Maupassant, Christian-Jaque a offert au public français d'après-guerre un film d'aventure portant sur l'épreuve que la France a vécue dans le combat contre l'occupation allemande. Se voulant analogue aux grands westerns américains exaltant les exploits héroïques du protagoniste solitaire et la grandeur du mythe national américain, *Boule de suif* brode, pour sa part, sur l'expérience toute récente, vécue par les Français dans le passé immédiat, en s'adressant à l'imaginaire collectif, aux valeurs nationales et participant à l'élaboration du mythe collectif de la France résistante.

### 3. Le chemin au temple comme pratique ascensionnelle

À quoi sert un chemin qui ne mène pas au temple ?<sup>1272</sup>

Enfin, il convient d'étudier ce qu'il advient de l'issue du parcours de l'héroïne de Maupassant par la transposition cinématographique. Sur le plan de la narration, le moment final de *Boule de suif* de Christian-Jaque s'inspire de celui de la nouvelle « Mademoiselle Fifi ». Rappelons que l'héroïne du récit, Rachel, prostituée fugitive, trouve l'abri au sein de l'église où elle se réfugie au clocher. Le choix de l'abri est très significatif *per se*, et cela de plusieurs points de vue. Le rapport entre deux thématiques religion et prostitution figure dans plusieurs écrits de Maupassant dont « La Maison Tellier » est l'exemple le plus connu. Dans « Boule de suif », la représentation fortement dépréciative de deux saintes sœurs est étroitement liée à cette idée, on l'a vu. Pour ce qui

---

<sup>1270</sup> SAUL Samir, « La libération de la France dans les quotidiens canadiens », in *Les médias et la libération en Europe 1945-2000*, DELPORTE Christian et MARÉCHAL Denis (éd.), *op.cit.*, p. 196-197.

<sup>1271</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français*, *op.cit.*, p. 399.

<sup>1272</sup> Nous devons cette interrogation au film *Le Repentir*, réalisé par le cinéaste soviétique Tengouiz Abouladzé (URSS, 1984).

de « Mademoiselle Fifi », on observe à ce propos une réalisation textuelle différente du tandem religion-prostitution. L'église/clocher possède ici une dimension multifonctionnelle tant au niveau narratif que symbolique et discursif. Ce qui est en cause dans l'intrigue c'est le conflit entre le commandant prussien et le curé qui refuse de sonner la cloche. L'importance accordée au mutisme du bourdon par les partis adversaires dont les habitants de la ville et les autorités prussiennes témoigne du rôle central que le clocher joue dans tous les aspects de la vie communautaire, que ce soit l'organisation et le rythme de la journée, l'imaginaire collectif ou la sensibilité morale. De là la focalisation, dans le contexte de guerre, sur la sonnerie de cloche qui devient, à cette occasion, un enjeu politique. Il est aussi significatif que pour Rachel, fille publique, auteur d'un meurtre commis dans un intérêt patriotique, le chemin à l'église soit semé d'obstacles, géographiques et symboliques, que celle-ci est censée surmonter pour y arriver et y être acceptée. Le danger d'être rattrapée par les Prussiens s'aggrave par les facteurs du mauvais temps imposant l'averse torrentielle et la visibilité réduite nocturne sur le chemin de la fugitive. Nous avons affaire ici à une certaine logique de composantes narratives – le rôle central de l'église, le défi de l'héroïne, l'issue de son parcours – qui se composent dans un système sémiotique où on relève le sème associé au rituel d'élévation au Centre archétypique, comme il est décrit par Eliade. L'église, tant qu'elle est présentée dans le récit, possède des caractéristiques du centre archétypique; c'est un espace où se réunissent deux géographies, sacrée et profane. Par sa fonction de lieu de culte chrétien, l'église relève de la géographie mythique, sacrée, en opposition à la géographie profane de l'espace-terrain « objectif<sup>1273</sup> ». Géographiquement située au centre-ville, la maison de Dieu constitue également le centre spirituel de la communauté. En plus, l'épreuve que vit Rachel avant d'être accueillie au sein du lieu sacré semble conforme aux étapes du rite archaïque. À ce propos, Eliade met en relief « *la difficulté qu'il y a à pénétrer dans un centre* » en ajoutant : « L'itinéraire qui conduit au "Centre" est semé d'obstacles<sup>1274</sup>. »

---

<sup>1273</sup> ELIADE Mircea, *Images et symboles*, op.cit., p. 50-51.

<sup>1274</sup> *Ibid.*, p. 69 (souligné dans le texte).

### *La géographie profane par la topographie archétypale*

Passons à l'étude du cas du film. L'aspect le plus intéressant du dénouement est celui de l'implication des effets visuels et sonores dans la présentation du personnage principal en rapport avec le traitement de l'espace. L'épisode filmique est beaucoup plus explicite que le moment respectif de la nouvelle en matière de la fonction des figures verticalisantes métaphoriques, tant dans la sphère de mouvement, de couleurs et de lumière que dans celle de l'acoustique.

Dans la première séquence, on assiste à la fuite effrénée de l'héroïne. Dû au profil géographique du terrain, le chemin au temple devient pour celle-ci une montée physique, car l'église est située sur une colline. Ainsi, Boule de suif doit franchir une pente dominée par une végétation épaisse pour y arriver. Dans la séquence suivante, Boule de suif, guidée par le curé, monte l'escalier du clocher. Et finalement, on la voit en train de sonner le bourdon; et c'est à ce moment précis qu'apparaît une procession funèbre arpentant gravement le pavé. Le cortège funéraire accompagne le cercueil de Mlle Fifi, l'officier prussien sadique et pervers, qui a été poignardé par la prostituée patriotique.

Rappelons que d'après Eliade, la fonction de l'escalier comprend un parcours axial qui relie trois espaces cosmiques l'Enfer, la Terre et le Ciel. Le sacrificateur est conduit vers le sommet du Centre où s'effectue la communication avec le Ciel. Et c'est ce rituel symbolique qui s'inscrit dans la profondeur du spectacle filmique. Les trois espaces, ciel, terre et souterrain, se réunissent dans un acte de communication symbolique dont la sonnerie de cloche est un médium par excellence. Par le travail audiovisuel, le film rend visible et sensible le passage d'un espace à l'autre, d'une sphère symbolique à l'autre : de l'extérieur hostile à l'intérieur de l'église, du bas du terrain vers le sommet du clocher, de la peur de poursuite à la paix. La caractérisation acoustique de l'épisode rend compte de ce passage en y donnant ses modalités de dynamique : au motif de poursuite du type western se substitue le thème musical religieux, doux et paisible.

La séquence finale du film est surtout intéressante à étudier sur le plan du traitement de l'espace dont l'effet d'éclairage et de couleurs et celui du son sont des éléments essentiels. On relève ici, à propos de l'acoustique, la complexité de production de sens, et cela sans que la moindre parole ne soit prononcée. On retrouve ici Boule de suif mettant

le bourdon en branle, le visage resplendissant de joie exubérante, le cœur visiblement en fête, le grand sourire aux lèvres (fig. 14).



Figure 14.

Ce qui frappe tout de suite dans cette scène c'est le jeu des effets antithétiques clair-sombre. Le physique de l'héroïne, le teint lumineux, les yeux clairs et la toison de cheveux blonds formant un tel halo autour de sa jolie tête, s'harmonise avec le ciel serein et le soleil éclatant. Cet éclat entre visiblement en contraste avec la couleur très sombre des habits simples de celle-ci. L'abandon des belles toilettes mondaines que la courtisane portait tout au long de son trajet annonce un net virage du code vestimentaire; l'austérité de la gamme sombre se substitue ainsi au blanc doré. La façon dont l'alliance de deux couleurs opposantes, noir et blanc, s'articule par les détails de la robe de l'héroïne (l'ensemble noir bordé d'un petit col blanc) fait penser aux habits de sainte fille. Le changement de tenue et de couleurs se situe dans la logique du développement événementiel et rend compte de la transformation que la fille publique subit au niveau moral, que spirituel et social. Le langage du code vestimentaire veut exprimer le passage



d'un mode de vie à l'autre, de la vie de luxe, de débauche et d'oisiveté à celle de simplicité et modestie. À statut particulier, habits particuliers.

La séquence de plans donnant à voir et à entendre Boule de suif sonner la cloche, peut être associée, par ses plusieurs éléments, à la pratique ascensionnelle comme motif archétypal. D'après Eliade, « [l]es idées de sanctification, de mort, d'amour et de délivrance sont impliquées dans le symbolisme de l'escalier<sup>1275</sup> ». La délivrance, l'amour, la mort, la sainteté, on retrouve toutes ces idées dans la structure profonde de la séquence filmique en question : l'ennemi assassiné, l'ascension au sommet du lieu sacré, l'amour à la patrie, le cortège de funérailles de l'adversaire. Sur le plan de l'auditif, la sonnerie de cloche (substitut métonymique du clocher de l'église) accompagne la marche du cortège de funérailles de Mademoiselle Fifi. Le spectacle filmique se place ainsi sous le signe de la fusion de trois espaces cosmiques, dans le sens décrit par Eliade. L'élan vertical des ondes sonores est rendu sensible par l'angle de prise de vue. Les plans de l'héroïne animant la cloche alternent avec les prises de vue du clocher ayant la clarté du ciel comme toile de fond. Ainsi, l'agencement de différentes composantes de l'image permet d'exprimer l'élan des ondes sonores produites par le tintement de cloche s'envolant vers l'immensité céleste. Et c'est à travers cette langue sacrée que l'église présentant les chrétiens devant Dieu communique avec le ciel. La vue circulaire du lieu se construit depuis le sommet du clocher, en direction du regard de l'héroïne, du haut vers le bas. Ainsi, on voit le terrain environnant : la diligence avec les nantis arrivant sur place, d'un côté, et la procession de funérailles de l'officier prussien, de l'autre, la direction du regard de Cornudet observant le cortège depuis le pied du clocher y donne une perspective complémentaire. Dans la perspective du concept d'Eliade, le clocher sert de frontière séparant deux espaces cosmiques, la Terre et l'Enfer, dont l'escorte funèbre du corps de l'ennemi se situe sous le signe de ce dernier. Dans cette logique, le clocher avec le bourdon sonnant peut se lire comme figure métaphorique du Centre où se réunissent trois espaces cosmiques.

Au niveau des effets d'éclairage et de l'angle de prise de vues, la scène finale est aussi exemplaire sur le plan des symboles ascensionnels, tels qu'ils sont décrits dans le

---

<sup>1275</sup> ELIADE Mircea, *Images et symboles*, op.cit., p. 65.

concept durandien de deux régimes d'imaginaire, diurne et nocturne. Rappelons que le schéma ascensionnel qui s'inscrit dans le mouvement ascendant, est associé, dans l'imaginaire humain, avec le motif du lumineux: «[...] les schèmes ascensionnels s'accompagnent toujours de symboles lumineux, de symboles tels que l'auréole ou l'œil<sup>1276</sup>». Ces symboles propres aux différents groupes du régime diurne s'actualisent dans les images filmiques dans plusieurs figures : la verticalité métaphorique s'inscrit dans deux structures matérielles dont l'escalier menant au sommet du clocher et la silhouette ascendante de la tour; l'élan ascensionnel est renforcé par la prise de vue en contre-plongée dans la direction du regard de Cornudet, du bas vers le sommet de la tour (fig. 15).



Figure 15.

Le symbole de reconquête du pouvoir et de l'espace perdus s'inscrit dans la célébration de la victoire d'Élisabeth Rousset. Pour ce qui des aspects physiques du personnage, chevelure dorée, blancheur de la peau, yeux clairs, air rayonnant, posture verticale, ces éléments, couplés avec la lumière éclatant du soleil et la clarté du ciel,

---

<sup>1276</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 42.

relèvent de la famille des symboles spectaculaires du régime diurne. Le symbolisme ascensionnel redoublé par celui du lumineux qui se lit dans l'architecture verticalisant du clocher et la posture héroïque du protagoniste est renforcé par la représentation en antithèse avec les ténèbres et les monstres de la mort, symbolisés par le cortège funéraire du cercueil de Mademoiselle Fifi.

### *Dissonance dans la topographie ascensionnelle*

Nous avons examiné l'effet de parallélisme entre la scène d'ouverture et celle de dénouement en matière des structures spatiales : la flèche du clocher, l'escalier, la dynamique du mouvement d'élévation. C'est aussi le positionnement de l'héroïne en haut, au sommet de l'escalier dans la séquence d'ouverture et à celui du clocher dans celle de dénouement. Les composantes ascensionnelles de l'audio-visuel de deux scènes coexistent en tension antithétique avec celles de la chute et des ténèbres, éléments métaphoriques associés avec l'image de l'ennemi-occupant.

Bien que deux épisodes soient unis par les éléments communs, ce rapport est d'ordre différent de celui de cercle qu'on a observé dans « Boule de suif » de Maupassant, notamment au niveau de la caractérisation de l'héroïne. On assiste, dans la scène finale du film, à la célébration de la conquête de l'ennemi, à l'apothéose lumineuse d'Élisabeth Rousset, résistante héroïque, triomphant de ses adversaires dont l'occupant prussien et les nantis-attentistes à l'esprit collaborateur.

L'intérêt particulier de cette image provient du fait qu'on assiste ici à la convergence de deux rituels symboliques à la fois, car le cheminement de l'ascension de Boule de suif s'accompagne aussi de l'acte de purification. L'éblouissement ensoleillé et l'euphorie du moment consacrent la supériorité de l'héroïne victorieuse et, à la fois, la séparation ritualisée de l'énergie impure du corps féminin sexualisé. Les détails de l'apparence physique du personnage rendent compte de l'acte de purification. La coiffure modeste est contraire à celle, splendide, de femme galante. Le corps de l'héroïne est dissimulé sous les habits simples et sombres ne laissant point de place au fantasme grivois d'autrefois. Ainsi, la consécration se fait par le moyen de la purification, corps et âme, que l'héroïne, fille perdue, a accomplie par son parcours, image qui peut être interprétée comme sacrifice expiatoire. Ainsi, la sexualité féminine, séductrice, agressive, meurtrière, est

subjugée. Si l'agent féminin apporte l'effet de dissonance et de tension dans le spectacle ascensionnel qu'offre le film, c'est que les symboles ascensionnels du régime du lumineux (lumière, posture héroïque, élévation, escalier, etc) impliquent plutôt le héros masculin. À l'opposé de la divinité mâle, la femme diurne possède elle un aspect monstrueux et funeste; la féminité du régime diurne est celle de Femme fatale, dans le concept durandien. D'où l'ambivalence de l'image filmique.

L'écart de 'vocabulaire' spatial et auditif et de celui d'éclairage et de l'ambiance psychologique est sensible de la distance qui sépare le film du récit originel, « Boule de suif ». Dans ce dernier, l'acte final clôt, on l'a vu, sur l'image symbolique de la chute, du crépuscule et du chaos: la chute d'Élisabeth Rousset qui, dépouillée de tout, sombre dans l'abîme de crise morale, de souffrance émotionnelle, de solitude profonde, tout environnée de ténèbres dans la voiture; la chute de la société qui perd ses repères et ses valeurs de jadis, image sombre de la France sombrant dans le gouffre. Et finalement, l'affrontement des ondes sonores (sanglots de la fille, murmure des religieuses, hurlement bestial des nantis enragés, couplets de *La Marseillaise*) rend le spectacle totalement chaotique. L'image de l'ascendance explicite, lumineuse et jubilatoire, du protagoniste du film se trouve ainsi en rupture cardinale avec celle présentée dans le dénouement littéraire qui est habité par une ambivalence fondamentale, générée par l'indécidabilité narrative, le chaos spatial, l'obscurité visuelle et la dissonance sonore. Ambivalence et dissonance par lesquelles est habité tout l'univers fictif de Maupassant qui, « loin d'aboutir à Dieu, part de Dieu », comme le dit Besnard-Coursodon<sup>1277</sup>.

On peut objecter, certes, que l'écart entre deux scènes de dénouement, littéraire et filmique, tient à ce que le cinéaste a amalgamé, dans son adaptation, deux récits qui sont foncièrement différents l'un de l'autre. Masi effectivement, la dernière étape que Rachel franchit dans son parcours se fait, dans « Mademoiselle Fifi », au sein du clocher, lieu de culte religieux. En revanche, c'est la chambre de l'officier prussien qui se trouve, dans « Boule de suif », au sommet de la montée d'Élisabeth Rousset, qui est son point de chute ultime. Or, le dénouement de « Mademoiselle Fifi » est loin d'être simpliste, aussi

---

<sup>1277</sup> BESNARD-COURSODON Micheline, *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant : le piège*, op. cit., p. 92.

apologétique qu'il puisse paraître. Ce qui paraît faux c'est surtout l'église comme lieu de refuge où la fille publique, incarnation de péché, est accueillie par les religieux et protégée contre les Prussiens. Tout a l'air d'aller bien, semble-t-il, jusqu'à la dernière phrase : « Elle fut tirée [de la maison de tolérance] quelque temps après par un patriote sans préjugés qui l'aima pour sa belle action, puis l'ayant ensuite chérie pour elle-même, l'épousa, en fit une Dame qui valut autant que beaucoup d'autres » (I, 397). La tentation est grande, certes, pour croire à la purification de la pécheresse héroïque, arrivée à la fin de son parcours; la logique voudrait d'ailleurs que la pute patriotique ait mérité la salvation. Or, le lecteur expérimenté de Maupassant s'habitue à être vigilant pour ne pas être dupé par la logique semblant des événements narrés. Comment, d'emblée, négliger la posture d'anticlérisme farouche de l'écrivain et ce rire sarcastique qui se fait entendre dans tant de récits à l'égard du rapport entre la prostitution et la religion ? Ce rire trouve la meilleure expression dans « La Maison Tellier » où la maison de tolérance et la maison de Dieu sont liées l'une à l'autre à tous les niveaux du texte, narratif, textuel et discursif. Et encore, est-ce par hasard que le récit en question partage des éléments communs avec le dénouement de « Mademoiselle Fifi » ? Prenons, en guise d'exemple, le statut estimable de la maîtresse de la maison close, Madame Tellier, « que tout le monde respectait » (I, 256). Dans la nouvelle « Boule de suif », nous avons observé les points communs que partagent le portrait de la prostituée et ceux de deux religieuses. Il faut ajouter à cela l'ironie du narrateur à propos du fait que les titres de noblesse et le haut statut social s'obtiennent en échange de faveurs charnelles, ce dont l'histoire familiale du couple De Bréville sert d'exemple. C'est aussi Mme Carré-Lamadon, épouse dite honnête, coureuse, qui représente un double de Boule de suif, femme galante. Interprété dans cette optique, le dénouement de « Mademoiselle Fifi » prend un sens plutôt ambivalent. L'épuration de la prostituée qui se réalise par un acte patriotique, suivie par l'acceptation dans la bonne société, bien pensante et bien parlante, le haut statut social qui est atteint grâce au mariage avec un patriote (elle fut « ensuite chérie pour elle-même »), cette succession des étapes de l'histoire de l'héroïne semble représenter des paliers de l'échelle sociale que la pensionnaire de maison close grimpe pour devenir une Dame respectable « qui valut autant que beaucoup d'autres ». D'ailleurs, le lecteur est déjà averti sur la façon dont toutes ces autres femmes deviennent respectables. N'entend-on pas ici

l'optimisme grinçant du romancier ? Donnons ici la parole à Maupassant qui parle, dans une chronique, des femmes en générales et des filles publiques dans des termes suivants : « [...] son rôle humain est restreint ; ses facultés demeurent limitées ; du haut en bas de l'échelle sociale, elle reste la même. Des filles épousées deviennent en peu de temps de remarquables femmes du monde; elles s'adaptent au milieu où elles se trouvent<sup>1278</sup>. »

Le discours septique visant, dans « Boule de suif » et « Mademoiselle Fifi », la religion catholique dans le couple prostitution-religion est évacué de l'adaptation offerte par Christian-Jaque. L'incertitude et l'indéterminé, dont le monde fictif de Maupassant est investi, disparaissent dans le film pour laisser la place à la logique narrative nette qui résume, dans l'épisode final, les étapes du parcours du protagoniste en donnant une image valorisante des ecclésiastiques par leur contribution à la lutte résistante. Les symboles du rituel ascensionnel rentrent dans cette logique sous diverses représentations : la maison de Dieu servant d'abri à la prostituée héroïque fugitive; la complicité du curé, résistant lui aussi, par lequel celle-ci est accueillie et protégée; le parcours de la fille est couronné, au sein de l'église, par la dernière étape du rituel de purification pour aboutir à l'élévation consécutive de son statut social. Et finalement, l'ascendance de la femme soumise s'accompagne de la voix de la cloche, organe d'Église, exaltant son triomphe.

## Chapitre IV

### Vocation historique des figures archétypiques

Après avoir examiné, dans la séquence finale du film, diverses modalités d'investissement des motifs mythiques et symboles archétypaux, nous sommes amenés à étudier leur vocation discursive, dans une perspective sociocritique comparée. Parmi les questions auxquelles on cherche à répondre est la suivante: comment le contexte, événementiel, social, culturel, politique, se transcrit-il en figures dotées du symbolisme ascensionnel ? La question est d'autant plus intéressante que l'amplitude de la présence de ces figures est importante dans le spectacle filmique, on l'a vu.

---

<sup>1278</sup> MAUPASSANT Guy de, Chronique « Réponse à M. Francisque Sarcey », parue dans *Le Gaulois*, le 20 juillet 1882, reprise dans *Chroniques*, t. 2, JUIN Hubert (éd.), *op.cit.*, p. 99.

## 1. Le glas funèbre à l'allure allègre

L'acte final est le plus intéressant, dans le film, sous le rapport sonore. On entend ici quatre éléments dont l'interaction construit l'idée principale, celle de la conquête : la sonnerie de la cloche, le claquement de bottes, l'indicatif du western, l'air de *La Marseillaise*. C'est ainsi que le spectacle de dénouement se transforme en concert d'ondes sonores qui est aussi un véritable nœud névralgique de l'histoire relatée.

La voix de la cloche en est une composante essentielle qui joue un rôle de pivot du spectacle. On a affaire ici au cas où le langage des ondes acoustiques, produites par un instrument de bronze en occurrence, possède la faculté de s'exprimer sans mots en manifestant ses capacités sémantiques. Examiner la fonction énonciative du langage de cloche d'église dont la performance est mise en œuvre dans *Boule de suif* implique de considérer la fonction historique et culturelle de la sonnerie de cloches et aussi certains paramètres des sons, tels le rythme et la tonalité, dont les modalités contribuent à façonner la signification profonde de la scénographie audiovisuelle.

Comme l'a montré désormais Corbin, les cloches de la France rurale ont une longue histoire. Enracinées dans l'imaginaire collectif, les cloches se trouvent au centre d'un ordre symbolique spécifique qui est lié à l'identité collective du peuple français<sup>1279</sup>. C'est déjà au Moyen Âge que le critère de « ville sonnante » permet de définir des identités urbaines<sup>1280</sup>. Depuis l'époque de la Renaissance, la France est connue comme « pays de villes sonnantes<sup>1281</sup> ». Les vallées ponctuées de clochers font partie intégrante du paysage de la France profonde. Il en résulte l'alliance de paramètres spatiaux et sonores dans la perception de l'espace physique. De plus, l'organisation spatiale des lieux entourant le clocher fonctionne dans les siècles précédents comme un environnement sonore. La sonnerie de cloche d'église obéit à une codification stricte en fonction de la performance. Au sein de la communauté, la sonnerie est chargée d'une large variété de fonctions. La voix du gosier métallique oriente la spatialité géographique du paysage rural par rapport

---

<sup>1279</sup> CORBIN Alain, *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 2006, p. 19.

<sup>1280</sup> *Ibid.*

<sup>1281</sup> CORBIN Alain, « Foreword to the English Translation », in CORBIN Alain, *Village Bells. Sound and meaning in the 19<sup>th</sup>-Century French Countryside*, trans. Martin THOM, New York, Columbia University Press, 1998, p. ix.

au centre, symbolisé par l'église avec le clocher. Ayant sa propre tonalité distinctive et sa profondeur de sons, la cloche définit l'identité des habitants des lieux. Le langage de battements de cloche marque les heures et donne le rythme à l'ordre de la vie rurale et traduit en ondes sonores spécifiques les événements de différente importance, qu'il s'agisse de la vie communautaire ou de la vie privée. La cloche, c'est aussi la voix d'autorité dans l'espace rural. Elle sert de moyen par excellence de diffuser des annonces publiques pour qu'elles puissent être entendues de loin. À part cela, la sonnerie définit l'environnement sensoriel des lieux; c'est à lui qu'ont recours les émotions collectives d'une communauté. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'évocation de la sonnerie des cloches se situe sous le signe de la nostalgie, du souvenir du village natal<sup>1282</sup>. Dans les œuvres artistiques, les cloches sont exaltées par la sensibilité romantique dans les poésies, légendes, contes, chansons. La présence des cloches dans la culture française est tellement importante qu'il en résulte l'esthétisation du quotidien collectif et une certaine rhétorique auditive du bronze sonnant.

De par leur rôle dans la vie culturelle et le symbolisme particulier de leur langage sonore, les cloches constituent un nœud de rapports spatiaux et temporels: « They bear witness to a different relations to the world and to the sacred as well as to a different way of being inscribed in time and space, and of experiencing time and space<sup>1283</sup> ». De là découle la fonction chronotopique de la cloche dans la culture française.

Au fur et à mesure que la séparation de l'Église et de l'État se réalise tout au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la ligne de front dans le conflit entre la République et l'Église passe par le clocher. Prenant diverses formes, jusqu'aux excès de toute sorte et même à la violence, les « affaires de cloches » se réduisent à l'affirmation symbolique du pouvoir : « Maîtriser la voix de l'autorité, irradiant du centre du territoire, constituait une forme de domination ardemment convoitée<sup>1284</sup> ». Comme le montre Corbin, l'histoire de ces querelles est liée à et inséparable de celle des sensibilités collectives<sup>1285</sup>. Dans les moments de crise et de violence, l'accès au droit de sonner les cloches se trouve au centre de grands enjeux. Cela

---

<sup>1282</sup> CORBIN Alain, *Les Cloches de la terre*, op.cit., p. 18.

<sup>1283</sup> CORBIN Alain, *Village Bells*, op.cit., p. XIX.

<sup>1284</sup> CORBIN Alain, *Les Cloches de la terre*, op.cit., p.14. Bien que le système d'appréciation de la sonnerie se modifie au cours du temps, le siècle suivant verra aussi ce type de querelles, jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale. Sur les « affaires de cloches » voir surtout les pages suivantes : p. 195-264.

<sup>1285</sup> *Ibid.*, p. 264.



permet de saisir la signification profonde du conflit de cloche qui se trouve au cœur de l'intrigue relatée dans la nouvelle de Maupassant « Mademoiselle Fifi », dont le fil narratif est intégré dans le film de Christian-Jaque. La guerre franco-prussienne servant de cadre historique du récit, la confrontation entre le curé et les autorités prussiennes témoigne de la lutte de pouvoirs, et cela sur tous les rapports, que ce soit le territoire, la population ou la conscience. De plus, l'importance accordée à la voix de la cloche dans l'histoire relatée surpasse les frontières de la paroisse et atteste la valeur multifonctionnelle de la cloche et de sa sonnerie, comme bien collectif, communautaire et national, et aussi comme capital d'honneur, associé à la dignité et à la fierté de la communauté locale et à l'identité collective. Cela tient au fait que la France, majoritairement rurale à cette période, était pensée, « dans une métonymie significative, [...] comme un grand village dont les maisons étaient groupées autour du clocher<sup>1286</sup> ». L'« équilibre intemporel » de ce paysage signifiant idéalisé est fixé dans le célèbre tableau de Jean-François Millet, *L'Angélus*, réalisé entre 1857 et 1859<sup>1287</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le silence du bronze sacré est ressenti par les habitants de communautés rurales comme souffrance<sup>1288</sup>. On comprend pourquoi le mutisme de la cloche devient, dans la nouvelle de Maupassant, une arme puissante contre l'occupant prussien. Si le bourdon silencieux est perçu comme une insulte par les autorités prussiennes, c'est qu'il exprime la perte de la supériorité.

La portée du son des cloches se modifie au cours du temps et subit des changements au milieu du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1289</sup>, époque de réalisation de *Boule de suif*, si bien que la signification de quelques « syntagmes » prononcés par la voix de bronze échappe à l'oreille des Français des années 1940. Or, la cloche demeure tout de même un objet d'attachement affectif, de sensibilités collectives et d'importance symbolique. C'est cette

---

<sup>1286</sup> GRÉVY Jérôme, *Le cléricalisme, voilà l'ennemi ! : Un siècle de guerre de religion en France*, Paris, Armand Colin, « Les Enjeux de l'histoire », 2005, p. 104.

<sup>1287</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>1288</sup> CORBIN Alain, *Les Cloches de la terre*, *op.cit.*, *op.cit.*, p. 81.

<sup>1289</sup> La fin du XIX<sup>e</sup> siècle voit le ralentissement et puis le basculement du rôle de la rhétorique sonore des cloches, ce qui est suivi, au XX<sup>e</sup> siècle, par la diminution de la 'visibilité' sociale des cloches rurales.

valeur intemporelle, archétypique même, de la sonnerie de cloche, dont témoignent l'histoire de réalisation et le destin de *L'Angélus* de Millet au XX<sup>e</sup> siècle<sup>1290</sup>.

Comme en témoignent la nouvelle de Maupassant, « Mademoiselle Fifi », et le film de Christian-Jaque, la distance de plus d'un demi-siècle et de deux guerres meurtrières qui sépare deux œuvres l'une de l'autre ne diminue pas la puissance évocatrice de la cloche d'église qui retient, en 1945, la centralité de sa voix, sa référence militante et unifiante et sa valeur signifiante. En tenant compte de ces précisions, on peut saisir le rapport entre les éléments visuels et acoustiques qui sont liés les uns aux autres dans la scène finale de *Boule de suif*. On ne peut pas dissocier des formes visuelles de la sonnerie de la cloche, dans ce spectacle filmique issu de 1945 : « La cloche, en un subtil mélange symbolique, perpétue le souvenir et dit la novation; or, son message auditif, plus impératif que le message visuel de la statue, est aussi doté d'une plus intense puissance émotionnelle<sup>1291</sup> ».

Les ondes acoustiques produites par le gosier en bronze représentent dans le film un phénomène culturel d'ordre symbolique qui sert à affirmer l'autorité de pouvoir, annoncer un événement d'importance et est doté d'une forte sensibilité. Un groupe d'unités de sens renvoie au passé lointain, au sens religieux, aux valeurs collectives, à l'image nostalgique de la France profonde, alors que l'autre renvoie à la liesse collective de la Libération. Sur le plan du temps, on a ici affaire au mélange de références à différentes périodes chronologiques. D'après les témoignages des contemporains, les cloches à la volée font partie de l'environnement sonore joyeux de la Libération et de la victoire du 8 mai 1945. Comme écrit un journaliste des *Actualités françaises*, 11 mai 1945 : « [...] les cris des sirènes deviennent un chant et les cloches de tous les clochers s'ébranlent pour un nouveau Noël, la naissance d'une nouvelle paix, pour les hommes de bonne volonté. Il n'y aura jamais assez de drapeaux, ni assez de joie, ni assez de cloches, ni assez de ciel<sup>1292</sup> ». Les cloches carillonnant la Libération réunissent dans leur voix un mélange complexe d'émotions et de symbolismes : la joie d'une fête civile et le symbolisme

---

<sup>1290</sup> Musée d'Orsay, entrée « Jean-François Millet, *L'Angélus* », [En ligne] URL : <[http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&tx\\_commentaire\\_pi1%5BshowUid%5D=339](http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&tx_commentaire_pi1%5BshowUid%5D=339)>

<sup>1291</sup> CORBIN Alain, *Les Cloches de la terre*, op.cit., p. 85-86.

<sup>1292</sup> Cité dans GOETSCHER Pascale, « Fêtes de la Libération : images et sons médiatiques », in *Les Médias et la Libération en Europe, 1945-2005*, DELPORTE Christian et MARÉCHAL Denis (éd), op.cit., p. 207.

religieux, l'envol d'une liesse populaire et la célébration de la victoire politique, la tradition auditive ancienne et l'enthousiasme du moment actuel.

L'espace aérien, dominé par les ondes sonores puissantes, est une façon métaphorique d'exprimer la puissance du mouvement de la Résistance/Libération qui se lève en balayant l'ennemi du sol français. La haute autorité de la voix métallique relève du rôle sociohistorique et culturel de la cloche dans le système de communication rurale en France. En termes spatiaux, la position de dominance qu'a la cloche dans le paysage auditif se construit par deux figures géométriques métaphoriques, circulaire et verticale. La configuration circulaire s'attache aux ondes sonores émanant du clocher comme centre du territoire géographique, social et spirituel, alors que la verticalité est la figure métaphorique de l'autorité dont la parole résonne haut. Le clocher ayant une signification du centre dans le paysage rural de la France profonde, le langage de la cloche représente dans *Boule de suif* la voix autoritaire par excellence qui domine les lieux et annonce l'événement de portée nationale. Le son de cloche unit les lieux entourant (allégorie du territoire de la France occupée) et les habitants de ces lieux (ce qui veut dire tous les Français).

L'élan des vibrations de la cloche est à lire comme un acte auditif à la valeur énonciative associée à l'identité nationale à laquelle s'attache, à cette époque d'après-guerre, la figure ascendante métaphorique. La voix de la cloche étant mise en valeur comme enjeu dans la bataille contre les occupants prussiens, l'identité française de la ville, en tant que « ville sonnante », est donc définie sans équivoques. Le dénouement du film restitue ainsi un moment fondateur, à la fois enfoncé et ardent, couvert de la patine du temps et empreint de sensibilité et de fraîcheur toutes actuelles, enraciné dans le passé collectif et associé avec l'instant immédiat. C'est ce qui rend, en 1945, l'histoire relatée intelligible auprès du spectateur français.

## **2. Champ acoustique comme champ de bataille**

Ce qui donne plus d'actualité au tintement de la cloche c'est le claquement des bottes des soldats prussiens, en antithèse absolue de la thèse puissante de la sonnerie. Les chenilles de chars crissant sur les pavés n'ayant évidemment pas de place dans la

narration sur la guerre franco-prussienne de 1870-1871, le bruit de bottes s'avère en revanche une alternative pertinente. D'autant plus qu'elle fait référence à deux guerres à la fois. Ce même indice (« le pas lourd des sections ») fait partie du spectacle acoustique présenté dans le dénouement du conte d'Alphonse Daudet, « Le Siège de Berlin », décrivant l'entrée victorieuse de l'armée prussienne à Paris, en 1870<sup>1293</sup>. Le martèlement des bottes ferrées fait partie intégrante du portrait sonore de l'Occupation, avec « les fanfares de la Wehrmacht et la langue allemande devenue synonyme d'oppression<sup>1294</sup> ». Cet élément auditif renvoie à l'entrée des troupes de Wehrmacht à Paris le 14 juin 1940 où la marche des soldats allemands dans la plus belle avenue du monde est contemplée par les Parisiens stupéfaits qui n'ont pas pris de chemin d'exode pour se réfugier dans la zone sud libre. Dès cette date, les parades militaires de la garnison de Paris deviennent quotidiennes, débutant par un défilé sur les Champs-Élysées et puis allant dans d'autres rues de la capitale, tous les jours de l'occupation, à l'heure de midi précisément. Il résulte de ce spectacle un souvenir auditif collectif de longue durée. Comme le note Michael S. Neiberg, les Parisiens « remained jumpy and jittery and the sounds of boots walking behind them<sup>1295</sup> ». Ainsi, en automne 1945, le spectacle audiovisuel des soldats allemands défilant en rangs serrés sur le pavé des rues françaises se rend lisible et sensible à la lumière de l'expérience récente<sup>1296</sup>. Gravée dans la mémoire nationale comme image associée à l'occupation, la botte allemande signifie, dans un sens plus large et par le jeu de métonymie, le joug de l'occupation allemande. De là provient l'expression « sous la botte des nazis<sup>1297</sup> » qui est désormais entrée dans le discours de la

---

<sup>1293</sup> DAUDET Alphonse, « Le Siège de Berlin », in *Contes du lundi, Œuvres de Alphonse Daudet*, Paris, Alphonse Lemerre, 1933, p. 58.

<sup>1294</sup> VIRGILI Fabrice, *La France "virile". Des femmes tondues la Libération*, op.cit., p. 286.

<sup>1295</sup> NEIBERG Michael S., *Blood of Free Men: The Liberation of Paris*, op.cit., p. 255.

<sup>1296</sup> Cet événement historique n'a pas perdu son sens évocateur demi-siècle plus tard. Le souvenir ressurgira dans le mémoire des Français le 14 juillet 1994, à la vue des chars allemands défilant sur les Champs-Élysées parmi les unités de l'Eurocorps, bien que l'atmosphère qui règne à cette parade soit différente de celle en 1940. Un aspect intéressant est que c'est le premier défilé, depuis l'occupation allemande, des troupes militaires étrangères à Paris. En plus, les blindés allemands avancent notamment sous les accords de la *Neuvième* symphonie qui résonne, cette fois-ci, en tant que l'hymne officiel de l'Union européenne. Rappelons que le dernier motif, « L'Ode de la joie », est adopté en 1984 comme hymne officiel de l'Union européenne.

<sup>1297</sup> C'est sous ce symbolisme que se placent les titres suivants, *La Caméra sous la botte* et *À Paris sous la botte des nazis*. Le premier est le titre du film documentaire, dont les prises de vue furent effectuées clandestinement par Robert Godin et Alvert Mahuzier à Paris sous l'Occupation. Voir sur ce point : LEGLISE Paul, *Histoire de la politique du cinéma français*, t. II, « Le Cinéma entre deux républiques (1940-

résistance et de la libération dans le monde entier. Notons ici la figure métaphorique descendante qui s'attache à l'expression.

Ainsi, dans le cas de *Boule de suif*, l'environnement sonore du spectacle filmique devient un champ d'affrontement des camps adversaires dont la sonnerie de la cloche française domine le claquement rythmique des bottes allemandes. On est ici en pleine culmination de la bataille de cloche en tant que fil narratif secondaire. Résonnant du haut, la voix métallique du bourdon possède un monopole complet sur l'espace aérien en tant que « voix de l'autorité, irradiant du centre du territoire<sup>1298</sup> ». La signification de la double domination, air et territoire, est aussi communiquée par l'angle de prise de vue. La procession funèbre est cadrée par une plongée, dans la direction du regard de l'héroïne contemplant les alentours depuis le haut du clocher. La reprise de possession de l'espace est aussi actualisée par la luminosité du jour. Cela se lit comme rupture avec la nuit d'oppression par laquelle s'ouvre le film. C'est là où l'entrée des troupes prussiennes dans la ville nocturne silencieuse est désignée, en hors champ, par le claquement rythmé de bottes.

Il y a encore, dans cette confrontation des sons, le jeu de modalités du mouvement. Le sens se produit ici par le contraste entre les nuances de tempo : le rythme grave et lent du cortège funéraire, d'un côté, et la mobilité des vibrations de la cloche en volée de l'autre. Curieusement, ce sont les battements de plus en plus accélérés, et non pas le glas de mort sonnant, qui donnent la mesure aux pas des soldats prussiens. La pesanteur solennelle du moment d'hommage au mort se fait bousculer par la dynamique et l'allégresse du son de la cloche, en sorte que la procession funéraire dégénère en un défilé de marionnettes presque clownesque. Au lieu de la marche triomphale des seigneurs de la race arienne, le spectacle funéraire fait penser aux troupes qui s'en vont en enterrant leurs morts, en contrepoint comique.

---

1946) », Filméditations, Paris, Pierre Lherminier, 1977, p. 114-115. Le deuxième est le titre du recueil de photographies, publié par Jean Eparvier en 1944 : EPARVIER Jean, *À Paris sous la botte des nazis*, Paris, Éditions Raymond Schall, 1944. Par leur thème, les photographies se situent dans l'esprit victorieux des combats contre l'occupant pendant la résurrection des Parisiens. À cette époque, l'expression entre dans le discours journalistique d'autres pays, comme en témoigne l'éditorial de *The Gazette*, quotidien canadien, qui écrit : « Écrasé sous la botte nazie pendant quatre longues années, [...] le peuple de France s'est soulevé ». Voir : SAUL Samir, « La libération de la France dans les quotidiens canadiens » in *Les Médias et la Libération en Europe, 1945-2005*, DELPORTE Christian et MARÉCHAL Denis (éd), *op.cit.*, p. 190.

<sup>1298</sup> CORBIN Alain, *Les Cloches de la terre*, *op.cit.*, p. 14.

L'environnement auditif de la scène s'enrichit par le joyeux indicatif extra-diégétique du western annonçant l'arrivée de la diligence avec les nantis dans la place de l'église. Et finalement, l'air bravoure de *La Marseillaise* qui suit s'enchaînant à l'ensemble des sons, forme un final à la couleur guerrière de ce fracas acoustique joyeux. Élément acoustique commun de deux dénouements, tant dans la nouvelle « Boule de suif » que dans le film, l'hymne national apparaît chez Christian-Jaque sous un jour nouveau et est pourvu d'un sens différent. Dans l'analyse de la scène finale du récit littéraire, nous avons examiné la cacophonie sonore dont le chant républicain, comme élément diégétique, contribue à engendrer l'effet de sens équivoque. Dans le film de Christian-Jaque, *La Marseillaise* est déplacée dans le cadre narratif emprunté à « Mademoiselle Fifi » et retentit dans les derniers plans closant le film. Ce transfert formel transforme complètement le rôle du morceau musical et le sens du récit filmique par rapport à la nouvelle. Ainsi, les accents se font déplacer d'une scène à l'autre, de l'acte du deuxième repas où Boule de suif se voit rebutée par la communauté de la diligence vers l'acte final, où celle-ci est célébrée pour la victoire remportée sur l'officier ennemi.

Les accords bravoures de l'hymne national servent, chez Christian-Jaque, d'un point d'ancrage historique dans la période libératoire : « *La Marseillaise* occupe une place de premier plan dans le déroulement des journées libératrices<sup>1299</sup> ». En tant que composante intégrante du champ sonore de la Libération, le chant de la nation se situe, dans le film, dans le registre émotionnel et exprime un ensemble complexe de sentiments, liesse, joie, bonheur et, à la fois, haine de l'occupant et des collaborateurs. En plus, *La Marseillaise* transmet un message particulier. Par analogie avec la remise du drapeau en place, le chant national est à comprendre dans *Boule de suif* comme un acte symbolique signifiant la reconquête de l'espace et la reprise du pouvoir. Ce geste auditif est accentué par le discours de la Libération qui, à l'époque du tournage du film, est presque achevée en France (quoique la guerre ne soit pas encore terminée) et en alimente la signification du de l'acte final du développement événementiel.

À l'époque de la sortie du film, l'accumulation des éléments audiovisuels servant de rehausser la signification héroïque, triomphale, ne passe pas sans attirer l'opinion critique

---

<sup>1299</sup> VIRGILI Fabrice, *La France « virile »*, op.cit., p. 289.

de la presse. En comparant l'acte final du film avec la conclusion de la nouvelle, « amère, ironique, cruelle », Henri Gérard lui reproche ce triomphalisme : « Comment les auteurs n'ont-ils pas compris qu'ils sombraient dans un poncif et qu'ils entraînaient leur histoire vers un pompiérisme solennel tout à fait risible ?<sup>1300</sup> »

Bien que le paysage acoustique soit aussi important et hétérogène dans le film que celui dans « Boule de suif » de Maupassant, il n'y pas d'équivalence diégétique ni sémiotique entre eux. Dans le récit littéraire, l'obscurité envahit l'intérieur de la diligence dont la course se perd dans les ténèbres de la nuit tombante. Faute de pouvoir voir, on se trouve ici dans le chaos acoustique. Le silence froid est secoué par les ondes sonores de diverse nature : les sanglots de la fille désespérée; l'hurllement, bien qu'imaginaire, des bêtes humaines, nantis enragés; le marmottement des saintes filles en prière; l'air moqueur des couplets de *La Marseillaise*, sifflés par Cornudet. Les éléments violents de la nature déchainée s'emparent de l'espace extérieur nocturne où se perd la course de la voiture.

Vu une telle importance de l'auditif dans la scène finale de deux œuvres, « Boule de suif » de Maupassant et le film de Christian-Jaque, recourir aux notions du langage musical peut permettre d'exprimer la différence dans l'ambiance émotionnelle entre elles. Dans l'image littéraire, la gamme cacophonique crée une impression étrange, équivoque, en situant l'environnement sonore entre deux modes musicaux, mineur et majeur, autrement dit entre la coloration triste, amère, pessimiste, et l'autre, encourageante. Bien qu'elle ne soit pas explicite, cette dernière tonalité retentit dans les strates profondes du texte, surtout à travers l'indécidabilité même de l'image littéraire. C'est en revanche le mode majeur sans équivoque, majeur fort, joyeux et triomphant, qui résonne dans le film en lui conférant une atmosphère fortement différente. Dans la perspective sociocritique, le mode majeur manifeste dans la séquence du dénouement sa nature comme signifiant; il modélise la représentation visuelle en lui communiquant une nuance de sens particulière. Le mode majeur est un lieu de transcription du discours optimiste du cinéma de l'immédiat après-guerre dont l'ambiance intellectuelle est caractérisée par l'optimisme tout en dépit des difficultés économiques<sup>1301</sup>. Comme le note Dudley Andrew, un tel

<sup>1300</sup> GÉRARD Henri, « Boule de suif », in *L'Époque*, 31 octobre 1945.

<sup>1301</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, op.cit., p. 19.

enthousiasme dans le cinéma français est inspiré de l'esprit de la Résistance et de la Libération<sup>1302</sup>. C'est ainsi que le langage musical manifeste sa vocation historique et idéologique dans le film où le ton optimiste se lit comme un renouveau culturel, comme « sentiment de renaissance<sup>1303</sup> », « sentiment que tout est possible<sup>1304</sup> ». Cela permet de comprendre comment les nuances d'ondes sonores agissent dans la séquence finale comme vecteurs indiciaires de sentiments et d'attitude collectifs et pourquoi le dénouement du film dit des choses différentes que celles dites dans l'acte final de « Boule de suif » de Maupassant.

### 3. Spectacle comique à prétention grandiloquente

Le mélange fusionnant deux genres artistiques, sérieux et comique, sur le plan de la narration et de l'esthétique audiovisuelle, n'est pas sans rapport avec d'autres aspects du film. De là proviennent les effets de sens particuliers dans la présentation des personnages et dans le dernier acte du spectacle filmique. Qu'il y ait la gravité du sujet traitée, cette gravité coïncide, dans le film, avec l'interférence constante des effets comiques qui se réalisent par divers procédés, à travers les gestes, les caractères, les situations, les dialogues.

L'usage des effets comiques dans le film apparaît en composition avec des facteurs multiples. Premièrement, il faut tenir compte de l'intérêt prononcé de Christian-Jaque pour la comédie et la farce, ce dont témoigne l'ensemble de ses films<sup>1305</sup>. Comme l'observe Jean-Pierre Jeancolas, le cinéaste est vu par l'opinion critique comme « orfèvre en épopées comiques<sup>1306</sup> ». Ainsi, *Boule de suif* est à situer dans l'ensemble des « comédies à la française que Christian-Jaque confectionnait régulièrement depuis 1935<sup>1307</sup> ». À l'époque de la sortie du film dans les salles, les critiques ont une opinion

---

<sup>1302</sup> ANDREW Dudley, *André Bazin*, New York, Oxford University Press, 1978, p. 132-133.

<sup>1303</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, op.cit., p. 25.

<sup>1304</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1305</sup> OSCHERWITZ Dayna and HIGGINS MaryEllen, *Historical Dictionary of French Cinema*, Lanham, Maryland, The Scarecrow Press, Inc., « Historical Dictionaries of Literature and the Arts », n° 15, 2007, p. 92, entry « Christian-Jaque »; JEANCOLAS Jean-Pierre, *Le Cinéma des Français. La V<sup>e</sup> République (1958-1978)*, Paris, Stock, « Cinéma », 1979, p. 105.

<sup>1306</sup> JEANCOLAS Jean-Pierre, *Le Cinéma des Français. La V<sup>e</sup> République (1958-1978)*, op.cit., p. 105, n2.

<sup>1307</sup> *Ibid.*, p. 105.



mitigée sur le côté amusant du film mélangeant toutes sortes d'effets comiques, ceux de satire, de caricature, de vaudeville, de farce, de burlesque, avec ceux de tragédie. Certaines remarques sont favorables : « Comme satire, on ne peut mieux<sup>1308</sup> » (en parlant des personnages des Allemands); « le dialogue de cette force et de cette drôlerie<sup>1309</sup> ». Or, cet aspect du film est jugé décevant par plusieurs autres qui lui reprochent la prépondérance de la satire et du comique au détriment du sérieux en jugeant cette extension du rire incompatible avec le sujet traité et avec la nouvelle de Maupassant. Dans un commentaire publié dans *Plaisir des hommes*, dans le numéro du 7 novembre 1945, Jean Mitry qualifie *Boule de suif* de « comédie de mœurs dégénérée en vaudeville à prétentions tragiques<sup>1310</sup> » et « la satire [poussée] jusqu'à la caricature » en ajoutant : « ce n'est plus une caricature, ce n'est plus une satire, mais un épais vaudeville, lourd de plaisanteries qui sont toujours appuyées. Pour un peu, on aurait fait une comédie bouffe<sup>1311</sup> ». La critique sous la plume de Maurice Henry dans *Pays* (24 octobre 1945) va dans la même direction disant que ce mélange du comique et du tragique « se fait au détriment du drame<sup>1312</sup> ». Voici un autre commentaire qui paraît dans le numéro de *Marseillaise* daté du 31 octobre 1945 : « [P]our vouloir trop émouvoir, [les auteurs] finissent par nous faire rire, là où nous désirerions plus que jamais être graves. D'une nouvelle remarquablement composée et chargée de vérité, on tire une farce grandiloquente<sup>1313</sup> ».

De même, le jugement critique envers l'aspect comique du film peut être compris s'il est remis dans son contexte historique immédiat. Ce faisant, la problématique de décalage qui s'affirme entre le texte originel et l'adaptation se déplace dans l'ordre d'opposition entre deux registres faisant référence aux codes génériques dont le bas du populaire et de la liesse populaire (sphère de la comédie) et le haut du grave et du sérieux (registre de langue élevée) sous le symbolisme duquel s'inscrivent les thématiques de Résistance et de Libération. Comme l'observe Pascale Goetschel, l'enthousiasme et la joie de la liberté

---

<sup>1308</sup> HECTOR, « Boule de suif », in *Réveil de l'Art*, 15 novembre 1945, *op.cit.*

<sup>1309</sup> NEVEUX Georges, « Boule de suif : un film de Christian-Jaque », in *Terre des hommes*, 2 novembre 1945, *op.cit.*

<sup>1310</sup> ESTANG Luc, « Boule de suif », in *Les Étoiles*, le 13 octobre 1945.

<sup>1311</sup> MITRY Jean, « Boule de suif », in *Plaisir des hommes*, 7 novembre 1945, *op.cit.*

<sup>1312</sup> HENRY Maurice, « Boule de suif », in *Pays*, 24 octobre 1945, *op.cit.*

<sup>1313</sup> INTERIM, « Boule de suif de Christian Jaque », in *Marseillaise*, 31 octobre 1945.

retrouvée se déclinent, dans les images médiatiques, dans un mode différent<sup>1314</sup>. Les mois qui suivent la Libération et plus tard, au cours de 1945, voient l'accumulation de fêtes de nature très diverse, mais qui sont « reliées par le caractère officiel et organisé des réjouissances ». Cet aspect ne passe pas inaperçu par les médias, le cinéma et la presse, écrite et filmée. Ainsi, les actualités cinématographiques offrent aux spectateurs des images de festivités patriotiques au caractère organisé en mettant en relief « [t]outes choses sérieuses jugées nécessaires pour réintégrer le concert des nations victorieuses », alors que « les images de fêtes [populaires] passent au second plan au profit d'images de la reconquête militaire et des héros combattants et du prestige national<sup>1315</sup> ». Réalisé dans la période de la Libération et sorti dans les salles en octobre 1945, *Boule de suif* opère un mélange des temps de référence. L'exhibition de l'enthousiasme et de la réjouissance populaire qui se dégage de la prise de vue de l'héroïne dans la scène finale serait à penser comme expression d'un phénomène culturel lié à des expériences réelles des Français. Phénomène qui répond à la logique des scènes de la joie festive de la population en liesse, scènes propres à l'été précédent<sup>1316</sup>. Or, si on suit Goetschel, les images montrant les émotions de joie exubérante de l'héroïne de *Boule de suif*, guerrière impulsive et rieuse, semblent peu correspondre au modèle de prises de vue documentaires traitant les points importants de la Résistance et de la Libération, y compris les événements festifs : « les sujets montrant l'allégresse de la liberté retrouvée n'étaient pas nécessairement bienvenus<sup>1317</sup> » dans les médias. Cela permet de comprendre l'écart entre deux discours de Résistance/Libération, le discours médiatique « où peu de cas est fait des réjouissances populaires<sup>1318</sup> » et celui de réjouissance à la tonalité jubilatoire célébrant la liberté retrouvée dans le film de Christian-Jaque. De là peut-être la critique du film proposant une expérience à part de la Résistance/Libération.

Le dénouement du film se décline donc en divers modes. D'un côté, le spectacle diffère du modèle médiatique documentaire propre à la période de l'immédiat après-

---

<sup>1314</sup> GOETSCHER Pascale, « Fêtes de la Libération : images et sons médiatiques », in *Les Médias et la Libération en Europe, 1945-2005*, DELPORTE Christian et MARÉCHAL Denis (éd.), *op.cit.*, p. 203-221.

<sup>1315</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>1316</sup> *Ibid.*, p. 203-221.

<sup>1317</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>1318</sup> *Ibid.*, p. 212.

Libération où « le style épique fonctionne mieux que la veine populaire<sup>1319</sup> ». De l'autre côté, la signification de la scène finale s'appuie sur les prises de vue qui se situent sous le signe de l'ascension verticalisante solennelle, épique, tant en termes de l'ordre visuel que sonore. Si la félicité d'Élisabeth Rousset se réalise au moment précis du jour et à l'endroit précis et est envahie de l'euphorie, de la joie et de la gaité, c'est que la concrétisation spatio-temporelle renvoie à la période de la Libération. L'acte final du spectacle épouse le discours populaire de Libération et le discours épique du grandissement et du redressement de la nation, résistante, fière et victorieuse.

Au niveau générique, la dernière séquence du film manifeste sa nature hétérogène. Le tragique, associé à la mort et l'hommage au mort et dont la grandeur solennelle est annoncée par l'autorité sacrée de la cloche, est mis en question par le comique qui s'affirme dans la distribution des rôles des personnages (la prostituée sonnant la cloche pour le militaire ennemi qu'elle a assassiné) et par la présentation clownesque du cortège funèbre. Sans oublier d'autres manifestations génériques plus subtiles : la hauteur de l'épique associé à la victoire remportée sur l'ennemi, à la magnificence du protagoniste, aux hauts faits du passé héroïque et à la grandeur du western classique, alors que le genre américain renvoie, dans la perception du public français, au genre d'aventure à la Tintin faisant la belle part à l'humour. L'ensemble audio-visuel présente ainsi une forme unique du traitement artistique de ces langages génériques dont chacun apporte dans l'univers du film sa propre personnalité, historique, idéologique et socioculturelle.

On trouve donc dans le texte originel et l'adaptation le croisement sérieux-comique comme point en commun. Dans ce terrain de coexistence de registres, l'entreprise de résistance de deux protagonistes, littéraire et filmique, génère les effets de sens ambivalents. Or, les effets de drôlerie confèrent aux péripéties de l'héroïne du film un ton fortement différent de celui qui règne dans le texte de Maupassant où le rire sceptique et l'ironie à double tranchant sont des agents essentiels. Dans la nouvelle, la gravité tragique remporte sur le comique alors que le ton comique, teinté du scepticisme, sert plutôt à mettre en relief la hauteur du tragique et à renforcer l'aspect d'absurdité de l'entreprise de l'héroïne.

---

<sup>1319</sup> *Ibid.*

#### 4. Thématique ascensionnelle virile : diversité des modalités du sens

Il n'est pas indifférent que les indices du symbolisme ascensionnel s'accumulent en un tel nombre dans la scénographie du dénouement du film. Pourquoi cet engouement ? On se demande de quels discours culturels et idéologiques les configurations verticalisantes sont traductrices. Quelles valeurs, sociales, morales, culturelles, transmettent-elles ? À quel degré la focalisation sur le symbolisme ascensionnel est-elle symptomatique du contexte historique du film, celui de la Libération/l'immédiat-après-guerre ? Comment la thématique ascensionnelle est-elle significative du rapprochement ou de la prise de distance avec la nouvelle de Maupassant ? Répondre à ces questions implique le recours à des données historiques et culturelles.

Ce qui ressort à première vue c'est une large panoplie de symboles et d'emblèmes verticaux, accumulés par la culture française à travers les siècles. Notons surtout de nombreuses structures architecturales, autrement dit structures matérielles, physiques, telles que la colonne Vendôme, la Tour Eiffel, les cathédrales et les clochers, dont la silhouette verticalisante se dresse vers le ciel. C'est aussi l'Arbre de la liberté, symbole de la liberté depuis la Révolution française, qui devient au cours du XIX<sup>e</sup> siècle un des symboles de la République française. Incarnant la première de trois valeurs républicaines présentées dans le slogan - Liberté, Fraternité, Égalité –, l'arbre de la liberté est aussi associé avec l'élan patriotique, la grandeur et la puissance<sup>1320</sup>. Sans oublier l'orientation géométrique du dessin du drapeau national, composé de trois bandes verticales, bleue, blanche et rouge<sup>1321</sup>.

En ce qui concerne le clocher, il joue un rôle important tant chez Maupassant, dans la nouvelle « Mademoiselle Fifi », que dans le film de Christian-Jaque. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le clocher comme image signifiante possède un symbolisme ascensionnel, et cela malgré la

---

<sup>1320</sup> Pour reprendre les paroles de Victor Hugo : « C'est un beau et vrai symbole pour la liberté qu'un arbre ! La liberté a ses racines dans le cœur du peuple, comme l'arbre dans le cœur de la terre ; comme l'arbre elle élève et déploie ses rameaux dans le ciel ; comme l'arbre, elle grandit sans cesse et couvre les générations de son ombre. » Il s'agit du discours prononcé par Hugo le 2 mars 1848, à Paris, à l'occasion de la plantation d'un arbre de la liberté pour célébrer la proclamation de la Seconde République. Exaltant le clocher comme « un autre drapeau de la France », Joséphin Peladan associe pour sa part deux symboles, le clocher et l'arbre, l'un à l'autre : « Son ombre [...], nous est habituelle en nos places publiques [...] comme celle de nos arbres en nos vergers. » Cité dans CORBIN Alain, *Les Cloches de la terre*, *op.cit.*, p. 276.

<sup>1321</sup> Les rayures qu'arborent les drapeaux de départements, de communes et de différents organismes en France sont verticales. Voir : *Les Emblèmes de France*, [En ligne] URL : <<http://emblèmes.free.fr/site/>>

désacralisation progressive du temps, de l'espace et de la sensibilité de la sonnerie, comme l'observe Corbin. Pourvu d'une forte dimension affective au niveau des sensibilités collectives, le clocher se trouve également au centre de la bataille entre les forces politiques de la société<sup>1322</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le profil ascendant du clocher est aussi le symbole « d'une France républicaine, perçue comme rassemblement de cellules rurales. L'intégration de cette verticalité dominatrice à l'horizontalité de la gamme des symboles municipaux apparaît essentielle à nombre d'édiles républicains<sup>1323</sup> ». Par sa configuration verticale, le clocher est un repère architectural qui sert à centraliser le territoire, à se situer dans l'espace et à orienter le regard du voyageur en plein panorama de la France profonde associée entre autres avec de vastes vallées rurales. C'est ainsi que deux vecteurs de la géométrie imaginaire s'unissent dans le symbolisme du clocher : l'un périphérique dont le clocher est un centre unifiant, et l'autre verticalisant, ascensionnel, imposant son autorité.

Outre les représentations graphiques, le double symbolisme s'attache aussi à la verticalité abstraite, non figurative, qui s'attache à la structure du pouvoir institutionnel en France. Il importe de noter que l'unité politique de la France est représentée symboliquement par la verticalité et, à la fois, par la centralisation. Notons que dans la culture française, la structuration de la société est vue comme celle qui s'organise autour du pouvoir central établissant par tous moyens et par la force une hiérarchisation des pouvoirs, valable sur tout le territoire possédé. Toute l'histoire de France depuis Charlemagne jusqu'à la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle où débutent des initiatives d'introduire les réformes décentralisatrices<sup>1324</sup>, n'a été qu'une quête permanente pour la centralisation du pouvoir et pour la verticalisation de la hiérarchie administrative, depuis le gouvernement jusqu'aux provinces les plus lointaines et jusqu'au plus profond des

---

<sup>1322</sup> Le clocher est disputé fin XIX<sup>e</sup> - début du XX<sup>e</sup> siècle non seulement par les ecclésiastiques qui aspirent à reconstituer la sonnerie ancienne, mais aussi par d'autres forces politiques de la société représentant différentes tendances idéologiques, « républicaine, agrarienne et nationaliste ». Voir : CORBIN Alain, *Les Cloches de la terre*, op.cit., p. 275.

<sup>1323</sup> *Ibid*, p. 275.

<sup>1324</sup> Il s'agit du projet de loi de régionalisation qui a été proposé, en 1968, par Charles de Gaulle à l'Assemblée nationale en 1968, dans le cadre du projet de réforme du Sénat et de création des régions, et soumis en 1969 au référendum national (projet pas accepté). Les lois de décentralisation introduites par le gouvernement de François Mitterrand au début des années 1980 marquent le progrès dans le processus de décentralisation. Voir sur ce sujet : SCHRIJVER Frans J., *Regionalism After Regionalisation: Spain, France and the United Kingdom*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 245.

villages de campagne, bien que les pratiques centralisatrices prennent différentes formes<sup>1325</sup>.

Les périodes des guerres de la fin du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles<sup>1326</sup> sont des moments paroxystiques par excellence où la verticalisation et la centralisation gagnent du terrain parce que la société est unanime (à quelques exceptions près) dans l'élan du patriotisme et dans le sentiment d'unité nationale et d'appartenance à la France<sup>1327</sup>. Comme nous l'avons observé antérieurement, suite à la défaite cuisante dans la guerre 1870-1871, la société française est marquée, à l'époque de Maupassant, par l'esprit revanchard qui mobilise le patriotisme vengeur des Français en s'adressant à la fierté nationale et à la virilité de la France. Si l'esprit antimilitariste se manifeste à cette fin du siècle, il ne s'agit pas d'un mouvement de masse. Comme l'observe Angenot, ce phénomène relève du « cosmopolitisme décadent » qui naît dans le champ littéraire<sup>1328</sup>. Pour ce qui est de la libération de la France dans la Seconde Guerre mondiale et du lendemain de la libération, époque de la parution du film de Christian-Jaque, la verticalité virile y refait surface, mais étant revêtue d'un autre contenu symbolique. Il s'agit cette fois-ci d'une figuration géométrique métaphorique de la Résistance et de la Libération, de l'épuration et de la vengeance. Comme le note Jackson Julian, « [t]he language of virility was omnipresent in 1945<sup>1329</sup> ». La Résistance étant associée dans la rhétorique publique avec virilité, la

---

<sup>1325</sup> Sur l'histoire de la consolidation, de la centralisation et de la hiérarchisation des pouvoirs institutionnels en France voir : FRINAULT Thomas, *Le Pouvoir territorialisé en France*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Didact Sciences politiques », 2012. Selon Frinault, « l'œuvre de centralisation administrative [...] surgit de la Révolution française, et se renforce sous le règne napoléonien » (p. 12). Dans une France du XXI<sup>e</sup> siècle, la verticalité comme figuration du pouvoir n'a pas perdu d'actualité. Régis Debray souligne l'importance de la verticalité du pouvoir comme représentation de la hiérarchie : « Il faut toujours une verticalité, sinon l'horizontal se fragmente, s'atomise ». Déplorant le manque de la verticalité du pouvoir institutionnel en France, Debray met en valeur la verticale en tant que pilier qui tient unie une nation, une société. Voir : DÉBRAY Régis, propos recueillis par Nicolas Truong, *Le Monde*, 5 mars 2011.

<sup>1326</sup> Il s'agit des guerres de 1870-1871, 1914-1918, 1939-1945, guerre d'Indochine, guerre d'Algérie.

<sup>1327</sup> À ces périodes de crise nationale, les conflits ordinaires de décentralisation s'éteignent provisoirement. Quelque temps après les guerres, c'est au contraire un renouveau dans la demande d'indépendance locale. On voit bien les oscillations de la verticalité en fonction de ces étapes. Par exemple, la lutte actuelle des Basques ou des Corses pour une certaine indépendance n'est que la dernière trace d'opposition à la verticalité du pouvoir. Depuis 1969, on assiste à une certaine décentralisation du pouvoir pour un meilleur fonctionnement du système, mais ça reste encore relativement modeste. (Je suis reconnaissante à Philippe Coiffet pour cette remarque, l'une parmi tant d'autres).

<sup>1328</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p. 913.

<sup>1329</sup> JACKSON Julian, *Living in Arcadia: Homosexuality, Politics, and Morality in France from the Liberation to AIDS*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2009, p. 40. Sur ce point voir également : CAPDEVILLA Luc, « Le mythe du guerrier et la construction sociale d'un éternel masculin après

représentation figurative opposante de cette verticalité virile devient la configuration horizontale de la collaboration dont on se sert pour parler des rapports entre les femmes françaises et les Allemands et aussi des rapports homosexuels entre les Français, considérés efféminés, avec l'occupant<sup>1330</sup>. Il en résulte la signification dédoublée, renforcée, de l'expression « collaboration horizontale » ciblant les femmes, car l'acceptation du terme « collaboration » contient dans son sens, dans la période de l'après-Libération, le sème de l'horizontal.

Parmi les formes d'expression non matérielles de la verticalité symbolique, le langage sonore des cloches occupe une place à part. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les victoires militaires remportées sont annoncées et célébrées par la sonnerie des cloches<sup>1331</sup>. Les vibrations du bronze sacré réunissent les communautés emportées par l'élan patriotique des célébrations de la victoire en faisant « vibrer les esprits et les cœurs au rythme de la société englobante<sup>1332</sup> ». Comme le souligne Corbin, il importe de « tenir compte de cette effervescence sonore si l'on veut bien saisir l'émotion des populations au cours des guerres impériales<sup>1333</sup> ». L'usage des cloches pour annoncer des messages d'importance nationale et la nécessité de recourir à la sonnerie dans les moments de liesse collective peuvent partiellement expliquer le renforcement de l'importance de la cloche dans la scène socioculturelle et dans l'imaginaire collectif après la défaite de 1870. Dû à leur symbolisme et leur puissance émotionnelle, les ondes sonores des cloches d' se manifestent comme un figurant agissant dans la montée et la diffusion du sentiment nationaliste et revanchard à cette époque entre deux guerres, 1871-1914.

Même si le tintement de cloche est employé dans le film de Christian-Jaque plutôt en visée profane, il sert à exprimer un mélange complexe de nuances de sens et de sentiments dont certaines sont ancrées dans l'imaginaire collectif et les autres sont d'actualité dans l'immédiat après-guerre. Ce qui ressort à première vue dans la scène en question, c'est que par leur symbolisme, la flèche du clocher et la sonnerie solennelle du

---

la guerre », in *Revue française de psychanalyse*, n° 62, 1998, p. 607-623; CAPDEVILLA Luc, « The Quest for Masculinity in a Defeated France, 1940-1944 », in *Contemporary European History*, n° 10, 2001, p. 423-445.

<sup>1330</sup> JACKSON Julian, *Living in Arcadia: Homosexuality, Politics, and Morality in France from the Liberation to AIDS*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2009, p. 40-41.

<sup>1331</sup> CORBIN Alain, *Les Cloches de la terre*, op.cit., p. 167.

<sup>1332</sup> *Ibid.*

<sup>1333</sup> *Ibid.*

bronze donnent une forme spatiale (matérielle) et une expression auditive à la célébration de la victoire qui couronne la bataille pour la liberté. Mais à lire ce triomphalisme audiovisuel comme image signifiante, historiquement et culturellement connoté, la signification semble plus complexe que ça. On observe ici une expression graphique de la métaphore de la liberté de l'homme qui est l'une des valeurs les plus importantes de la nation française. C'est aussi un récit épique de l'histoire nationale qui s'attache à la scénographie. L'aboutissement victorieux du parcours héroïque du protagoniste se lit comme une belle allégorie qui fait songer à la mythologie collective de hauts faits historiques glorieux de la nation.

Or cette allégorie, réanimée dans le film à l'époque troublée de sa réalisation, sert, semble-t-il, à masquer les plaies de la nation « which seemed to have lost sight of the repertoire of political symbols inscribed in its republican past<sup>1334</sup> ». Vu que la Résistance n'est pas un mouvement de masses dans la France de Vichy où « members of the Resistance were a minority<sup>1335</sup> », il y a de quoi s'inquiéter sur la perte des symboles du passé héroïque de la nation. Pour en exprimer en chiffres, « at the most, 1 per cent of the population was probably actively involved<sup>1336</sup> ». Cela fait revenir aux propos de Maupassant qui parle, avec un scepticisme amer, de la perte de repères héroïques chez ses compatriotes, surtout chez les bourgeois, dans la guerre de 1870-1871 : « Et la témérité n'est plus un défaut des bourgeois de Rouen, comme au temps des défenses héroïques où s'illustra leur cité » (I, 85). À ce « on » collectif, complaisant et opportuniste vis-à-vis de l'envahisseur, s'opposent des actes de vengeance individuels, « héroïsmes inconnus », commis par « quelques Intrépides prêts à mourir pour une Idée » (I, 86).

Au rôle du clocher en tant que site spatial et auditif signifiant dans le film est lié un autre détail intéressant. Dans la séquence finale, les compagnons du voyage de Boule de suif se retrouvent presque tous (sauf les saintes sœurs) sur la place de l'église, sous le tintement du bourdon. Comment peut-on l'interpréter ? Peut-on lire ici l'allusion à

---

<sup>1334</sup> JONES Colin, *France. Cambridge Illustrated History*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 1994, p. 275.

<sup>1335</sup> D'après le témoignage de Geneviève de Gaulle, résistante (propos cités dans: WEITZ Margaret Collins, *Sisters in the Resistance: how women fought to free France, 1940-1945*, op.cit., p. 93.

<sup>1336</sup> JONES Colin, *France. Cambridge Illustrated History*, op.cit., p. 273. Comme l'observe Margaret Collins Weitz, « 220, 000 men and women were officially recognized by the postwar government », mais le chiffre exact ne pourrait jamais être connu. Voir : WEITZ Margaret Collins, *Sisters in the Resistance : how women fought to free France, 1940-1945*, op.cit., p.10.



l'idéologie de la réconciliation nationale, forgée dans la scénographie filmique par les hauts symboles républicains ? Cela paraît d'autant plus probable que l'idéologie de la réconciliation d'après-guerre<sup>1337</sup> s'attache au mythe « résistancialiste » prônant l'image de la France unie. Ce mythe se trouve à la base de la lecture de l'Occupation qui est assez unanimiste en France à partir de 1945 et dans quelques décennies à venir. Une autre interprétation possible, qui nous semble plus plausible encore, s'impose sur le plan de l'emplacement des personnages dans l'espace. Le clocher se dresse comme une frontière séparant la diligence avec les nantis et Cornudet, admirateur sympathisant de Boule de suif et opposant véhément (mais impotent) aux bourgeois, de façon que ces deux camps se trouvent de deux côtés opposés du bâtiment. Ainsi, la place de l'église apparaît comme une scène de théâtre où se joue la division de la société qui se déchire entre résistance et collaboration, société désireuse de se séparer des traîtres et s'éloigner de la mémoire de Vichy : les supporters de la France libre et résistante d'un côté, les « collabos » Vichy de l'autre.

La critique de la collaboration retentit fort dans le film, mais différemment par rapport au texte originel. Si dans la nouvelle, la complaisance des habitants de Rouen vis-à-vis des exigences des nouveaux maîtres se lit comme un phénomène collectif, la stratégie narrative dans le film ne suit pas ce modèle. Dans le texte littéraire, les nantis, deux saintes sœurs et le pseudo-démocrate participent tous au complot contre leur compatriote en collaborant ainsi avec le commandant prussien, d'une façon ou d'une autre, que ce soit activement ou passivement, et quelle que soit la raison de chacun. Tous ces gens étant sans scrupules, hypocrites ou lâches, leurs portraits sont peints par le pinceau acerbe, sceptique, propre à Maupassant, et hors les convictions politiques. En revanche, dans le film, la bourgeoisie est prise pour une cible exclusive. Pour accéder au sens de la posture critique du discours cinématographique, il faut tenir compte de la fusion des tonalités, politique et sociale, qui s'attachent aux notions du patriotisme et de la collaboration. Dans le discours de la résistance dans l'immédiat après-guerre, ces notions sont définies comme phénomène de classe. Ce sont les riches, surtout les grands

---

<sup>1337</sup> Nicolas Chevassus-au-Louis parle de l'« étrange réconciliation » entre héros et traîtres, dans le domaine des sciences. CHEVASSUS-AU-LOUIS Nicolas, « L'Étrange réconciliation de l'après-guerre », in *La Recherche. L'actualité des sciences*, n° 372, février 2004, p. 43, édition numérique, [En ligne] URL : <<http://www.larecherche.fr/savoirs/histoire/etrange-reconciliation-apres-guerre-01-02-2004-81672>>

magnats industriels, qui sont visés par l'opinion populaire pour avoir eu des rapports avec les nazis. Si la lutte contre l'occupant est un combat national, c'est aussi un combat de patriotisme de classe. Ce marquage politique de deux notions opposées patriotisme-collaboration s'impose dans le champ du cinéma de l'immédiat après-guerre<sup>1338</sup>, et le long métrage de Christian-Jaque suit la tendance.

Parmi la production filmique qui est censée recréer et forger la mémoire héroïque de la Résistance en tant que mouvement de masse en évitant les questions épineuses de l'occupation, *Boule de suif* se situe à part, et cela par le fait même que le « dangereux sujet<sup>1339</sup> » y est abordé, comme le dit Bazin. Les avis divergents sont entendus sur ce sujet à la sortie du film. Salué par Bazin comme le premier film sur la Résistance, *Boule de suif* est applaudi par André Tabet le qualifiant comme « notre premier film contre les collaborateurs<sup>1340</sup> ». Les critiques notent que les allusions à la collaboration y sont limpides, évidentes, ce qui est louangé par les uns – « La transposition de cette époque à la nôtre est parfaite [...] Chaque réplique fait balle, et on voudrait applaudir<sup>1341</sup> » – et déploré par les autres qui trouvent ces « allusions un peu trop claires à la situation que nous avons subie pendant quatre années<sup>1342</sup> ».

Quelques points intéressants dénotent ici. Perçu comme une nouveauté socioculturelle dérangeante au XIX<sup>e</sup> siècle français finissant, le brassage de divers groupes sociaux dans le transport en commun comme thématique offre un matériau fécond à Maupassant pour étudier les rapports humains dans la nouvelle « Boule de suif ». Le mélange de la population en déplacement s'avère toujours pertinent comme motif dans le cinéma de la période de l'après-Libération pour parler de l'épreuve que la France a vécue sous l'occupation allemande. Mais les vecteurs narratifs, propres à ce récit de route, comme l'espace partagé du transport et les rencontres fortuites, prennent un autre relief dans le long métrage de Christian-Jaque. Le film figure non seulement l'affrontement entre les forces opposées lors d'une crise collective majeure, mais aussi, ce qui est même plus important, la transgression des barrières conventionnelles au sein de la

---

<sup>1338</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, op.cit., p.328.

<sup>1339</sup> BAZIN André, *Le Cinéma de l'occupation et de la résistance*, op.cit., p.145.

<sup>1340</sup> TABET André, « Boule de suif », in *Le Message du Midi*, 27 octobre 1945.

<sup>1341</sup> *Ibid.*

<sup>1342</sup> VELGHE Pierre, « Boule de suif », in *France libre*, 27 octobre 1945.

Résistance « by bringing together people from all social classes, although civil servants and workers were proportionately more numerous than administrators or industrialists<sup>1343</sup> ». C'est surtout sur le plan des actions narratives et des rôles actoriels que le discours du mythe gaulliste érigeant l'image d'une France unie dans le mouvement de la Résistance prend toute sa signification dans *Boule de suif*. En présentant une poignée d'industriels, collaborateurs incarnés, qui sont surpassés, et de loin, en nombre par les rangs résistants agissant en clandestinité, le film délivre un message à la tonalité politique dessinant « emerging ideological consensus that acts of collaboration were restricted to a marginal few motivated by concerns on the fringes of contemporary society<sup>1344</sup> ». En effet, la résistance civile est représentée dans le film comme un mouvement collectif intérieur unissant différentes couches sociales, y compris les ecclésiastiques et les prostituées, les hommes comme les femmes, alors que la collaboration se réduit à quelques individus à peine. Quelle différence, déjà, entre ce spectacle et celui offert dans le texte de Maupassant ! Dans ce dernier, possédant toute l'amertume, l'état d'isolation et de marginalisation de l'héroïne se réalise face à la bande des comploteurs victorieux.

En plus, une curieuse analogie se dessine entre deux adaptations de la nouvelle, soviétique et française. L'une comme l'autre introduit le soutien collectif, apporté au protagoniste, par l'intermédiaire de figurants secondaires bien que leurs façons d'intervention diffèrent sensiblement d'un film à l'autre. De même, l'un des vecteurs de la stratégie narrative qui détermine les rapports entre les personnages et les actions événementielles est orienté par une conception politique de l'affrontement des camps adversaires. Or, l'orientation politique n'est pas la même dans deux films. Si l'affrontement entre l'héroïne et ses compagnons de voyage s'articule, dans *Pyška*, en termes marxistes de l'antagonisme des classes, celui entre prolétariat et bourgeoisie, c'est en revanche aux notions de la résistance et de la collaboration que la catégorie de classe est attribuée dans *Boule de suif* de Christian-Jaque en opposant ainsi la majorité absolue de la communauté nationale et le groupe minoritaire de la grande bourgeoisie.

---

<sup>1343</sup> WEITZ Margaret Collins, *Sisters in the Resistance : how women fought to free France, 1940-1945*, *op.cit.*, p. 82.

<sup>1344</sup> MELLERSKI Nancy C., KLINE Michael B., « Liberating Maupassant: Christian-Jaque's *Boule de suif* (1945) », in *The French Review*, vol. 12, n° 5, *op.cit.*, p. 872.

## **Chapitre V**

### **La femme dans l'iconographie filmique d'après-guerre**

Le parcours éprouvant de l'héroïne se couronne par les réalisations formidables : le triomphe sur l'ennemi, la libération de la communauté, l'acceptation par l'église, la montée du statut social. L'élévation d'Élisabeth Rousset sur le plan social et religieux est mise en avant au détriment du sex-appeal de prostituée. Nous avons montré comment la signification de la scène se forme à travers les rapports entre l'héroïne et l'espace physique. Les références aux symboles archétypaux et religieux transcrivent, dans la profondeur de l'image filmique, la structure du rite de l'ascension, associé au régime diurne de l'imaginaire. Le symbolisme ascensionnel se manifeste ici à travers un ample réseau d'éléments audiovisuels : la flèche du clocher, le regard euphorique de Boule de suif tourné vers le haut, la clarté du jour, la lumière du soleil et le carillon joyeux de la cloche s'envolant vers le ciel. Sacrifice et héroïsme qui sauvent, le texte culturel de rédemption et de salut laisse son empreinte dans le discours profond de la séquence finale. Ainsi, le parcours initiatique de la fille publique s'achève sous le signe de l'affranchissement du péché. Or, dans cette symphonie jubilatoire se glissent quelques notes dissonantes qui érodent le message explicite du spectacle audio-visuel en donnant une autre signification. Quels discours sont à l'origine de ces effets de sens dissidents ? C'est la question sur laquelle nous nous pencherons dans ce chapitre.

#### **1. Symphonie jubilatoire de l'ascendance lumineuse : notes dissonantes**

Comme nous l'avons évoqué antérieurement, l'iconographie de la dernière scène est perturbée par les éléments opposés sur le plan de la lumière et des couleurs, noir et blanc/clair, sombre et lumineux. Dans l'apparence de l'héroïne, les habits noirs contrastent avec la clarté des cheveux et la blancheur de la peau. Dans les effets d'éclairage, la lumière vient de l'extérieur (le flot du soleil et la clarté du ciel entourant le clocher), alors que l'ombre règne au sommet du clocher où se trouve Boule de suif.

Le déséquilibre se manifeste aussi dans la géométrie visuelle de l'endroit où l'héroïne achève son rite héroïque. Le rituel d'élévation et de purification étant situé sous le symbolisme du régime diurne de l'imaginaire, d'après Durand, la signification de ce rituel

est contrariée par le graphisme de la mise en scène présentant un espace clos, barré, obstrué de multiples détails d'intérieur. De là naît une impression de fermeture, de cloisonnement, de congestion, qui est en décalage avec l'attitude de conquête du protagoniste.

De plus, l'ascension verticalisante sous-entend, dans l'imaginaire occidental, la figure du mâle comme divinité, dans la conception de Durand. Parmi les oppositions symboliques qui donnent le sens au régime diurne, c'est « la verticalité définitive et mâle contredisant et maîtrisant la noire et temporelle féminité<sup>1345</sup> ». Ainsi, la scénographie de la séquence du dénouement apparaît comme un site d'affleurement de significations opposées dont celle de l'ascendance lumineuse du régime diurne est associée avec le parcours féminin aboutissant à la conquête victorieuse, alors que ce rituel présuppose, dans l'imaginaire, le triomphe du héros salvateur masculin.

## **2. Masculin-féminin : dissonance dans l'ordre générique du western**

La déstabilisation du sens se manifeste, dans la représentation de l'héroïne, de façon nette à travers les éléments inhérents au western. En tant que personnage principal, la femme est un agent crucial qui apporte la disharmonie dans l'univers du western dans le film, car le genre classique américain est le genre masculin par excellence.

En fustigeant la faiblesse des hommes (les nantis sont de lâches collaborateurs; Cornudet, brave républicain et admirateur de Boule de suif, est impotent, ce qui est signalé par la blessure subie à la jambe), le récit filmique raconte l'histoire d'un itinéraire où le protagoniste est une femme, célébrée en tant que défenseure héroïque du pays et de l'honneur de la nation. Un tel récit où agit « heroine without heroes<sup>1346</sup> » et les personnages masculins sont grotesques est évidemment en décalage avec la distribution des rôles masculins et féminins et le code narratif du genre classique américain. Dominé par l'élément masculin et les valeurs masculines, le western est centré sur les exploits de l'homme, qu'il s'agisse d'un aventurier libre des contraintes, d'un cow-boy solitaire ou d'un colon (*settler*). Bien que présents dans les westerns, les personnages féminins sont

---

<sup>1345</sup> DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 59.

<sup>1346</sup> TARR Carrie, « From Stardom to Eclipse: Micheline Presle and Post-war French cinema », in *Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National identities in European Cinema 1945-51*, SIEGLOHR Ulrike (ed.), London and New York, Cassel, 2000, « Women Make Cinema », p. 65-74.

relégués à l'arrière-plan de l'intrigue dans le western classique, cantonnées à un rôle périphérique<sup>1347</sup> : « [T]he woman is [...] not a protagoniste, a human being in her own right, but an adjunct to man<sup>1348</sup> ». D'après le code narratif du genre américain de Far West, « "men are men" : in Western movies, men have a deeper wisdom and the women are children..., a "value" that needs to be protected<sup>1349</sup> ».

Curieusement, l'héroïne dans *Boule de suif* manifeste deux types de traits contradictoires, propres aux personnages du western, dont l'un masculin (agent actif et parlant, maître des espaces ouverts) et l'autre féminin (objet passif, obéissant, soumis, enfermé par/dans l'espace). D'un côté, Boule de suif est porteuse des attributs phalliques, verticalisants (fusil, couteau, corde de cloche) et chargée de fonctions masculines en tant qu'agent agissant dans la sphère masculine, pourvu de courage actif et entreprenant, défenseur actif des faibles et de la communauté. Par ailleurs, elle possède aussi des fonctions de la féminité passive, ce qui se manifeste dans son rôle narratif et aussi à travers son rapport à l'espace et au regard.

C'est surtout sur le plan de l'espace (fermé/ouvert) et du regard (sujet/objet du regard) que la dissonance du sens dans le portrait du protagoniste prend sa signification. D'après les conventions génériques, l'homme est le centre de l'univers du western; il est le maître de l'espace et le sujet du regard. Symbole de *frontier*, le protagoniste du western, aventurier libre et défenseur de la liberté et de la justice, est toujours défini par rapport aux grands espaces et au paysage, vista ouverte, non obstruée, servant de l'arrière-fond des plans. Les films de John Ford, grand classique du genre western, peuvent servir d'exemples de la présentation du héros à travers la spatialisation : « The uniqueness of the hero is emphasized through the long shot silhouetting them against the awesome landscape. Even in a close-up or in a group composition, their distinctiveness is maintained<sup>1350</sup> ». En revanche, la femme est elle emboîtée par l'encadrement de la porte,

---

<sup>1347</sup> MCDONALD Archie, *Shooting stars: heroes and heroines of Western film*, The University of Michigan, Indiana University Press, 1987, p. 204-213.

<sup>1348</sup> HASKELL Molly, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1974, p. 122.

<sup>1349</sup> WARSHAW Robert, « Movie Chronicle: The Westerner », in *The American West on Film: Myth and Reality*, MAYNARD Richard (ed.), Rochelle Park, New Jersey, Hayden Book, 1974, p. 65-66.

<sup>1350</sup> MUKHERJEE Tutun, « Woman in the Patriarchal Unconscious: Western Films of John Ford and Howard Hawks », in *Indian Journal of American Studies*, vol. 26, n° 1, Winter 1996, p. 103.

de la fenêtre ou des mures, autrement dit, représentée « within the narrow frame<sup>1351</sup> ». Ainsi, dans les films de John Ford, « [w]oman has an ordained place in this system [...] She is shown against the backdrop of houses and churches – the institutions of civilizations, in domestic scenes, or framed in doorways or windows, the threshold separating "inside" and "outside" <sup>1352</sup> ». En termes du regard, le western est l'univers exclusif de l'homme où règne l'ordre discursif patriarcal; c'est l'homme qui est le maître du regard : « As is common with classical cinema, the male point of view controls the filmic diegesis<sup>1353</sup> ». Ainsi, le monde est présenté et interprété à travers la vision du protagoniste mâle en tant que roi de ce spectacle. Dans les scènes où figure une femme, celle-ci est montrée, assujettie par le regard de l'homme. Les conventions visuelles et codes narratifs s'alignent avec le statut générique du western en tant que genre de route par excellence. Comme nous l'avons observé antérieurement, le chronotope de route, décrit par Bakhtine<sup>1354</sup>, sous-entend le protagoniste mâle et est centré sur les exploits et les épreuves de celui-ci sortant vainqueur de tous les défis et les obstacles. En termes spatiaux, même si le film se situe visiblement sous le signe du « western », le paysage de larges espaces ne sert pas de scène de bataille pour l'héroïne. En revanche, les moments clés de son combat ont lieu à l'intérieur de demeures. C'est ici que les paradigmes de l'espace et du regard, liés l'un à l'autre, trouvent l'expression. Les moyens du cinéma aidant, les prises de vue présentent l'héroïne dans l'encadrement spatial et jamais en maître de l'espace ouvert, ce qui permet d'accentuer sa position en tant qu'objet du regard épiant. La dernière séquence est exemplaire à cet égard. Même au sommet du clocher où elle est amenée par le prêtre (ce n'est donc pas elle qui est le maître de l'espace), et à l'abri de tous les regards, Boule de suif semble être observée, contrôlée. (D'ailleurs, elle l'est tout au cours de son trajet.) L'impression provient de l'angle de prise de vue; la caméra ne se situe pas au même niveau avec l'héroïne, mais sous un angle. Ainsi, l'œil de l'appareil se met en position de regard observateur qui se pose tantôt d'en bas tantôt d'en haut. Le premier s'identifie au regard de Cornudet qui est présent sur place, près du mur de l'église, air conspirateur et souriant, regard complice tourné vers la cloche. C'est

---

<sup>1351</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>1352</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>1353</sup> *Ibid.*

<sup>1354</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op.cit.*, p. 249.

comme s'il observe, là-haut, la belle guerrière sonnant le bourdon. L'autre regard provient de la hauteur de la cloche et même de plus loin, du ciel même, suggérant la présence de l'œil de la plus grande et haute puissance, Dieu, veillant sur la guerrière héroïque. Le beau carillon sonne la liberté, mais celle qui a vaincu l'adversaire ne paraît pas complètement libre. Cette impression se renforce par le graphisme de la mise en scène présentant un espace clos, obstrué de multiples détails. On observe ici la rupture avec les conventions du genre classique américain.

De même, si on met en relation certaines zones du film liées à son contenu sexuel et sexué et le conventionnel du western, on retrouve un autre lieu de significations contradictoires. En tant que porteuse de la puissance érotique par excellence, Boule de suif incarne l'équation « femme=sexualité ». La puissance du corps féminin sexué constitue la matière du fil événementiel et structure les rapports homme-femme représentés dans le film. La femme se manifeste comme une force menaçante et destructrice, tant pour l'homme (Boule de suif tue l'officier prussien lors de l'orgie) que pour l'ordre patriarcal (elle engendre la perturbation dans la communauté de la diligence et constitue la cause de l'affaire des otages). La sexualité féminine est traitée comme une affaire d'importance nationale; elle constitue une propriété publique en servant d'outil pour la libération de la société, puis étant expiée comme péché au sein de l'église pour être finalement assujettie par la société à travers un mariage successif<sup>1355</sup>. En termes de l'équation « femme=sexualité », la scène euphorique du dénouement offre un aspect curieux, suscité par les mouvements rythmiques de l'héroïne animant le bourdon. Revenons brièvement sur deux textes de Maupassant. Voici ce que dit le narrateur dans « Mademoiselle Fifi » par rapport à la sonnerie de cloche : « comme si une main amie l'eût caressée » (I, 396). Les « caresses héroïques », c'est ce que l'héroïne de l'autre récit, « Boule de suif », professe supposément à l'officier prussien pour obtenir la libération des otages. Sur ce point, il importe de tenir compte du fait que les termes appartenant à la

---

<sup>1355</sup> Le mariage du héros peut être possible dans la clôture du western, mais le scénario le plus fréquent est tel où cette possibilité est rejetée par le protagoniste en faveur de la liberté. En ce qui concerne cette deuxième tendance, le discours patriarcal qui y retentit célèbre entre autres la supériorité du cercle exclusif des hommes où les femmes ne sont pas acceptées. Voir sur ce point : MUKHERJEE Tutun, « Woman in the Patriarchal Unconscious : Western Films of John Ford and Howard Hawks », *op.cit.*, p. 103-104; MULVEY Laura, « Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) », in *Visual and Other Pleasures*, *op.cit.*, p. 33-34.



famille du mot « caresse » possèdent, dans les écrits littéraires de Maupassant, une forte connotation sexuelle. Deux occurrences des mots de cette famille se trouvent dans la nouvelle « Mademoiselle Fifi » et trois dans « Boule de suif », dans des expressions visant les prostituées : « caresser des filles publiques<sup>1356</sup> ». L'iconographie filmique du geste de mouvement rythmique est assimilable à la métaphore sexuelle maupassantienne, sauf que dans le film, les caresses que l'héroïne professe à la cloche sont un peu plus vigoureuses.

Ainsi, le récit de l'épreuve de la Résistance, relaté dans le film, est orienté par le vecteur de la thématique de la sexualité, ce qui manifeste le décalage entre le profil générique western de *Boule de suif* et le western classique. Comme l'observe Mulvey, la sexualité comme thématique s'ouvre dans des zones narratives qui sont réprimées dans les histoires du type western<sup>1357</sup>.

Et finalement, la dernière étape décisive par laquelle *Boule de suif* se place définitivement sous le signe de *happy-end* est le mariage prospectif de l'héroïne. (Décidemment, ce rebondissement heureux scelle la rupture définitive avec le texte d'origine, la nouvelle « Boule de suif ».) Si le mariage comme conclusion de l'aventure se situe dans la logique des conventions génériques du western classique, elle vise spécifiquement le personnage féminin. En tant que fonction sociale rituelle, le mariage réprime la sexualité féminine dangereuse en apportant la résolution narrative : « In a Western working within these conventions, the function "mariage" sublimates the erotic into a final, closing, social ritual<sup>1358</sup> ».

La mise en lumière des indices du western à travers le prisme des rapports des sexes permet de faire apparaître leur orientation sexuée. On observe donc, disséminés dans le récit filmique, les signes contestataires qui déstabilisent l'image de l'héroïne, pourvue de

---

<sup>1356</sup> Le battant de la cloche étant « caressé » par la main de la prostituée, l'image va à l'encontre de l'esthétique de la cloche romantique dont la sonorité évocatrice et nostalgique est exaltée par les auteurs français romantiques, écrivains et poètes. Les *Méditations poétiques* de Lamartine en servent d'exemple. Sur le sujet de la cloche romantique, voir : CORBIN Alain, *Les Cloches de la terre*, op.cit., p. 268-272.

<sup>1357</sup> MULVEY Laura, « Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) », in *Visual and Other Pleasures*, op.cit., p. 33-34.

<sup>1358</sup> *Ibid.*, p.36. Dans le paradigme du mariage, Mulvey retrouve l'analogie entre le genre western et le conte populaire. Le mariage est une fonction cruciale tant dans les conventions génériques du western que dans la structure de contes (*Ibid.*, p.34). Sur la fonction du mariage dans le conte populaire voir : PROPP Vladimir Ja., *Morphologie du conte*, op.cit.

fonction du sujet signifiant, incarnant les valeurs culturelles du western dans son trajet narratif. S'y amalgament certaines caractéristiques du héros masculin du genre mythique américain, sujet agissant, défenseur solitaire de la communauté, vainqueur victorieux, et celles d'un figurant auxiliaire, celui de la femme, objet subjugué, assujetti, restreint, autrement dit privé de liberté.

### **3. Redéfinir la femme d'après-guerre : la nouvelle femme et la femme tondue**

Le décalage qu'on vient d'observer entre les signes alimentés par le discours générique du western apporte un certain éclairage sur la dissonance du sens qui se manifeste dans la thématique mythico-religieuse du rite d'ascension. Les formes prescrites par le conventionnel du genre classique américain et du motif archétypal de l'ascension lumineuse sont contrariées par l'instance du personnage principal, celui de la femme. Ceci démontre déjà à l'évidence que le protagoniste comme construction signifiante sexuée est à l'origine de la discordance dans deux ensembles des éléments signifiants. Mais par quelle idéologie de l'époque de la réalisation du film cette discordance est-elle investie ?

Analyser le contenu sexué de l'aventure racontée dans *Boule de suif* implique de s'interroger sur les discours qui se rejoignent dans l'idéologie de la femme, à cette époque de l'immédiat après-guerre. Certaines de ces voix discursives ne sont pas trop évidentes dans l'image filmique, alors que les autres sont presque silencieuses, leur voix étant étouffée au profit du discours autoritaire, ce qui est déjà significatif *per se*. L'empreinte de ces voix sociales dans les strates profondes du sens du film n'est donc identifiable que par les associations.

Dans les mois qui suivent la Libération, l'avant-scène du discours public de la société française est animée non seulement par les problèmes économiques et politiques, mais aussi par les questions philosophiques et sociales qui ont une dimension morale et nationale. Parmi les questions du deuxième groupe, c'est celle sur la femme qui refait surface. À l'issue de la guerre, la société française considère comme nécessaire de redéfinir l'identité féminine et le rôle de ses citoyennes, tant dans la société que dans la famille. C'est ainsi que le champ de questionnement sur la femme, centré sur le

changement de son profil social lors de la guerre et sur les aspects de la sphère privée, se retrouve dans le collimateur de la société en devenant un sujet d'actualité. La période de l'attention élevée à ce sujet ne va pas durer longtemps, car un peu plus tard dans l'après-guerre, le silence va s'établir sur la question des femmes dans la scène politique et sociale pour durer pendant la décennie suivante, dans les années de la IV<sup>e</sup> République et même au début de la V<sup>e</sup> République<sup>1359</sup>.

À part la problématique féminine, la collaboration et l'épuration constituent un autre sujet d'actualité dans la rhétorique publique dans l'immédiat d'après-guerre. Les débats animés entraînent la division profonde dans la société. La population est en proie d'une grande agitation de règlement de comptes quoique les idées ne soient pas unanimes sur ce point au cours des mois qui suivent la libération du territoire de la France<sup>1360</sup>. Curieusement, ces deux questionnements d'actualité, femme et collaboration, se trouvent, dans cette période, liés l'un avec l'autre dans un phénomène sociologique qui entrera dans l'histoire de la Libération sous la notion « collaboration horizontale ».

### ***Élisabeth Rousset : femme nouvelle pour une France nouvelle ?***<sup>1361</sup>

Pour saisir la spécificité et la portée de la problématique féminine dans le discours d'après-libération, un recul en arrière, dans la période de l'occupation, est nécessaire. D'autant plus que le parcours que le film nous raconte se rend lisible comme un parcours de la combattante. À cette période, la vie féminine est affectée de différentes façons. Dû à l'absence des hommes et au durcissement général de la vie, l'implication active des femmes dans la vie sociale, hors le foyer, devient incontournable. Les femmes se trouvent dans la nécessité de prendre des responsabilités beaucoup plus importantes qu'celles d'avant la guerre et d'assumer le rôle habituellement assigné aux hommes pour s'occuper

---

<sup>1359</sup> Durant cette période, les femmes seront absentes sur la scène de l'Histoire. Elles ne sont pas considérées comme force politique ni comme agent social important: « Women's lives remained essentially off-stage, both because they were excluded from power and because commentators, analysts and historians simply did not notice gender or think it was important as a social category ». Voir : DUCHEN Claire, *Women's Rights and Women's Lives in France, 1944-1968*, London and New York, Routledge, 1994, p. 1.

<sup>1360</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, op.cit., p. 91.

<sup>1361</sup> Nous devons cette expression à Claire Duchén : DUCHEN Claire, « Une Femme nouvelle pour une France nouvelle ? », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 1, 1995, *Résistances et Libérations France 1940-1945*, p.2, [En ligne] URL : <<http://clio.revues.org/520>>

de la survie de leur famille. Qu'elles soient associées ou non à un mouvement particulier ou une cellule particulière, les femmes contribuent aussi à la lutte clandestine contre les troupes d'occupation<sup>1362</sup>. Si certaines rejoignent les rangs de la Résistance pour combattre l'ennemi, d'autres restent en ville pour apporter leur soutien aux activités clandestines des résistants. Comme l'observe Margaret Collins Weitz, « French women were a considerable presence in virtually all Resistance organizations<sup>1363</sup> », quoique les femmes comme leurs camarades de combat, hommes, constituent une fraction très minoritaire de la population française<sup>1364</sup>. Les membres de la Résistance, les hommes comme les femmes, font face au danger, aux défis et aux échecs d'actions clandestines en partageant les droits et les obligations : « Women who joined underground movements have pointed out that in most instances they shared equal rights, equal responsibilities, and equal risks<sup>1365</sup> ». En plus, celles qui rejoignent les rangs résistants doivent très souvent assumer « triple burden of household chores, outside job, and clandestine activities<sup>1366</sup> ».

Par tant d'aspects, le mode de vie des femmes sous l'occupation allemande dépasse leur rôle traditionnel dans la société française. Du côté de la résistance civile, « women's participation in that war-within-a-war was considerably greater than the public roles they played in French society at that time<sup>1367</sup> ». C'est aussi l'entrée massive des femmes sur le marché du travail, ce qui est dû au manque de la main-d'œuvre. Dans les années de l'occupation, la question des femmes et le mode de vie des femmes constituent une sphère où entrent en contradiction le discours du pouvoir, propagé massivement dans l'espace public, et les événements de la vie réelle. Le processus de « mobilizing gender », comme le dit Miranda Pollard, va au rebours du discours vichyste qui, basé sur la division « naturelle » et sexuée des rôles homme-femme, prône retour aux valeurs

---

<sup>1362</sup> Au fur et à mesure que la Résistance française prend différentes formes et que son activité contre l'occupation s'actualise dans diverses actions, la contribution des femmes au mouvement résistant varie elle aussi. Voir sur ce sujet : WEITZ Margaret Collins, *Sisters in the Resistance: how women fought to free France, 1940-1945*, op.cit., p. 58-88.

<sup>1363</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>1364</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>1365</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1366</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>1367</sup> *Ibid.*, p. 7.

familiales<sup>1368</sup>, mais manque des moyens nécessaires et de ressources humaines pour renforcer sa ligne politique, incarnée par le devise *Travail, Famille, Patrie*<sup>1369</sup>.

Dans les mois qui suivent la libération du pays, la société se trouve sur la voie de reconstruction de l'économie et de la démocratie. Dans ces circonstances, la participation des femmes, en tant que main d'œuvre, à la reconstruction de la société est ressentie comme impérative. Or, le rôle de la femme dans la famille entre en conflit avec celui de travailleuse, autrement dit le devoir de reproduction paraît incompatible avec la fonction de production. Cette ambiguïté du rôle de la femme, tel qu'il est perçu par la société, trouvera l'expression dans la Constitution de la IV<sup>e</sup> République qui sera votée un peu plus tard, en 1946. Si l'égalité entre homme et femme en est proclamée dans certains articles, la femme est pourtant différenciée dans les autres<sup>1370</sup>. Outre les droits de citoyenne et de travailleuse, garantis à la femme, y figure aussi le rôle de mère de famille. C'est notamment « image of woman-as-mother » qui a un impact considérable sur la vie féminine et sur l'engagement des femmes sur la scène politique du pays dans l'après-guerre<sup>1371</sup>.

Vu l'implication des femmes au marché du travail et la prise de conscience par les femmes de leur rôle en tant que citoyennes, la société est confrontée à la question qui se réduit à la division traditionnelle, sexuée, des rôles sociaux entre homme et femme et à la thèse de la femme au foyer. La production et la reproduction étant deux sphères également importantes dans la société d'après-guerre, la coexistence de deux fonctions, celles de mère et de travailleuse, s'avère guère harmonieuse aux yeux des forces

---

<sup>1368</sup> Sur la politique de Vichy visant la femme, voir : MUEL-DREYFUS Francine, *Vichy et l'éternel féminin. Contribution à une sociologie politique de l'ordre des corps*, Paris, Le Seuil, 1996. Sur la répression sexuée exercée par le régime Vichy voir : JALADIEU Corinne, *La Prison politique sous Vichy : l'exemple des centrales d'Eysses et de Rennes*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », Série « Déviance et société », 2007, p. 113.

<sup>1369</sup> POLLARD Miranda, *Reign of Virtue : Mobilizing Gender in Vichy France*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1998. Pollard offre une perspective nuancée de la situation entre hommes et femmes dans la zone libre. La singularité de l'ordre social sous le gouvernement de Vichy s'exprime à travers le décalage entre idéologie et pratique, entre le discours officiel et la réalisation concrète. Bien que largement propagée en paroles et images, en slogans et affiches, l'idéologie familialiste du régime vichyste prônant le retour aux valeurs familiales a du mal à être mise en application concrète. L'échec du projet pronataliste se manifeste surtout dans le domaine du travail, ce qui est dû au déficit important de la main-d'œuvre.

<sup>1370</sup> DUCHEN Claire, « Une Femme nouvelle pour une France nouvelle ? », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 1, 1995, *Résistances et Libérations France 1940-1945*, op.cit.

<sup>1371</sup> DUCHEN Claire, *Women's Rights and Women's Lives in France*, op.cit., p. 2.

politiques. Le dilemme se formule dans les termes suivants : Comment faire revenir les femmes au foyer familial, celles-ci étant devenues des agentes actives sur la scène sociale pendant les années de l'occupation ? Le problème est d'ailleurs global et touche au répertoire de questions associées à la sphère féminine, y compris la définition du rôle social de la femme et de la féminité. La préoccupation et l'incertitude de la société face à cette problématique trouvent l'expression dans l'ambiguïté des discours publics, qu'ils proviennent de la part des républicains, des communistes ou bien des religieux<sup>1372</sup>.

C'est dans cette période de transformation et de nouveaux espoirs que l'expression « femme nouvelle » surgit dans le discours public. Bien que peu nombreuses, les voix retentissent dans les débats politiques et les articles de presse en mettant en valeur les accomplissements des femmes françaises dans la sphère sociale et sur la scène politique pendant les années de l'occupation et en soulevant la question sur l'urgence des changements pour les femmes. De l'autre côté, l'inquiétude se monte dans la société qui est confrontée au dilemme : la vie politique et la féminité traditionnelle sont-elles compatibles l'une avec l'autre ? Rappelons que la notion « femme nouvelle » n'est pas une invention exclusive de l'immédiat après-guerre. L'origine du terme remonte à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir à 1832, où il apparaît pour la première fois dans le quatrième numéro de *Tribune des femmes* en servant de sous-titre de ce journal d'orientation ouvertement féministe et qui vient d'être fondé par un petit collectif de jeunes prolétaires. Servant de bannière aux femmes réclamant leur liberté, la notion « femme nouvelle » est considérée comme équivalent de la notion « femme libre » qui se fait ridiculiser à l'époque<sup>1373</sup>. Rappelons qu'à l'époque contemporaine de Maupassant, on parle plutôt de la « femme moderne » qui devient une notion idoine pour nommer cet être

---

<sup>1372</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>1373</sup> Le titre du premier numéro étant *La Femme Libre*, le deuxième numéro apparaît sous le titre *Apostolas des femmes* portant « La femme libre » comme sous-titre. Le troisième est sous-titré « La Femme de l'avenir » qui sera remplacé par « La Femme Nouvelle ». Pour plus d'informations sur ce point voir : GOLDBERG MOSES Claire, *French Feminism in the 19th century*, Albany, N.Y., State University of New York Press, 1984, p. 63-64. Cela témoigne de façon très nette de l'origine française du terme. La notion ressurgit en France avec force au tournant du XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles, étant importée du monde anglo-américain, comme l'observe Mary Louise Roberts. Phénomène sociologique et image culturelle, la nouvelle femme apparaît comme personnage dans les œuvres littéraires, sur la scène théâtrale et dans la presse où elle devient une cible de ridiculisation incessante, présentée comme « man-hating amazon », créature virilisée, masculinisée, menaçante, privée de féminité. En même temps, c'est une source d'inspiration pour les jeunes Françaises instruites qui rêvent d'un mode de vie différent. Voir : ROBERTS Mary Louise, *Disruptive acts: the new woman in fin-de-siècle France*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2002, p. 7.

détraqué/émancipé qui refuse son « rôle naturel<sup>1374</sup> ». Si « la femme moderne/émancipée » est perçue à ce tournant du siècle comme manifestation du renversement des valeurs, elle l'est comme la plus ridicule mais aussi la plus menaçante des manifestations, celle de la « fin d'un sexe<sup>1375</sup> ». Ceci dit, on peut dresser l'analogie entre ces deux périodes historiques en matière de l'idéologie des femmes dans la rhétorique discursive; les deux témoignent de l'inquiétude de la société face au beau sexe devenu trop actif, trop entreprenant, trop émancipé, en bref, face à la « femme nouvelle » comme phénomène sociologique.

Si cette courte période au lendemain de la Libération était importante dans la vie des femmes françaises, c'est que « everything seemed possible and indeed real change was possible », comme le souligne Claire Duchén<sup>1376</sup>. Or, la politique adoptée par le gouvernement n'est guère ajustée, semble-t-il, avec l'air du temps ni avec les aspirations de ses citoyennes dans cette période de reconstruction. Bien que le gouvernement s'engage à se distancier de l'ère et de la politique de la France vichyste, il se trouve dans l'incapacité de le faire en matière des femmes. La rhétorique d'État étant centrée sur l'idéal traditionnel de la féminité, déterminée par rapport aux besoins de l'homme, c'est la vocation de la femme au foyer, en tant que ménagère et mère, qui est promue dans la société par plusieurs vecteurs. Les Françaises sont donc encouragées à être mères plutôt qu'à s'engager dans le marché de travail et dans la vie politique.

Il est intéressant de noter que le gouvernement de De Gaulle, déterminé qu'il soit à se distancier du régime criminel de Vichy, reprend sur tant de points la politique vichyste en ce qui concerne les femmes. Comme l'observe Francine Muel-Dreyfus, en France vichyste, les femmes sont tenues responsables à la fois de la défaite et en charge du renouvellement de la France et du succès de la Révolution nationale<sup>1377</sup>. La thèse refait surface après la Libération et relève d'un tournant important dans la perception collective de la femme. Il s'agit du virage de la conscience collective, associé au traumatisme de la

---

<sup>1374</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p. 485. Pour plus d'informations voir : p. 475-497. Pour ce qui est des féministes, on parle du mouvement d'« émancipation des femmes », des « femmes émancipées ». (p. 492).

<sup>1375</sup> *Ibid.*, p. 485. Pour plus d'informations voir : p. 497.

<sup>1376</sup> DUCHEN Claire, *Women's Rights and Women's Lives in France*, op.cit., p.2 (souligné dans le texte).

<sup>1377</sup> MUEL-DREYFUS Francine, *Vichy et l'éternel féminin. Contribution à une sociologie politique de l'ordre des corps*, op.cit.

guerre et de l'occupation, tant au niveau de l'identité masculine qu'à celui de la société. Comme le suggère Michel Kelly, les événements désastreux de la guerre ont provoqué une crise double auprès les hommes français. Dans les conditions où ceux-ci ont subi la défaite militaire, sont absents au foyer, soit en tant que prisonniers ou engagés aux travaux forcés en Allemagne, l'image de l'homme est loin de celle du guerrier viril et du défenseur de la patrie et de la famille. Ainsi, selon Kelly, les hommes s'étant sentis humiliés dans leurs tâches essentielles, l'entrée des femmes dans les sphères de la vie, considérées traditionnellement comme masculines, est perçue par ceux-ci comme témoignage concret et grave de l'écrasement de leur virilité<sup>1378</sup>. Cela permet de comprendre la résurgence de l'affirmation symbolique de la virilité dans la période de la Libération et la grande portée dont est pourvue, dans cette manifestation de reconstruction de l'identité masculine, la nécessité de remettre en place cette femme nouvelle, trop active, trop forte, trop indépendante.

D'ailleurs, en prônant la division traditionnelle, sexuée, des rôles sociaux entre deux sexes et propulsant la politique du retour de la femme au foyer, la politique du gouvernement gaulliste se situe dans les mêmes eaux que la posture du pouvoir étatique de la France du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est très symptomatique que le règlement du Code civil napoléonien de 1804 reste en vigueur jusque 1945 où la décision sera votée de l'abandonner. Rappelons aussi que les femmes françaises n'obtiennent le droit de vote qu'en 1944 par l'ordonnance du 21 avril, promulguée par le Gouvernement provisoire de la République française à Alger (CFLN), présidé par Charles de Gaulle. Malgré cette victoire importante dans l'histoire des femmes françaises, la femme est considérée comme mineure et inférieure, politiquement et socialement, par rapport à l'homme<sup>1379</sup>.

Ce contexte historique à l'appui, on peut déceler dans l'image filmique des nuances de sens qui y sont conférés par le discours de la femme nouvelle. La spécificité du média impose de tenir compte du rapport entre l'héroïne du film et la personnalité de l'actrice qui l'incarne. Si le personnage de Boule de suif, jeune femme active, dynamique et résolue, peut incarner la nouvelle femme à l'issue de la guerre, c'est que cela relève

---

<sup>1378</sup> KELLY Michael, « The Reconstruction of Masculinity at the Liberation », in *The Liberation of France, Image and Event*, KEDWARD Harry R., WOOD Nancy (ed.), Oxford, Berg, 1995, p. 117-128.

<sup>1379</sup> Est très représentative à cet égard la façon dont De Gaulle en parle à la conférence de presse du 19 mai 1958 : « J'ai accordé le droit de vote aux femmes ». Nous soulignons.



largement de la façon dont celle-ci est interprétée par Micheline Presle, jeune actrice de talent du cinéma français. Par ses traits de personnalité, son énergie, son dynamisme et sa gaîté, « Micheline Presle represented truth for those who refused to be asphyxiated », comme le souligne Françoise Audé<sup>1380</sup>. Grâce à son statut de vedette, l'actrice pourrait incarner la femme française à l'issue de l'armistice, celle qui fait face aux défis de la reconstruction d'après-guerre.

Tout désireux qu'il puisse être de devenir porteur de mission historique de créer la mémoire de l'Occupation et de la Résistance, le septième art recule devant la montée des femmes. Il en résulte que le rôle de celles-ci dans la pulsation de l'immédiat après-guerre n'est pas enregistré dans les films. En revanche, le cinéma français adopte une posture conformiste en matière des rapports entre sexes et des épreuves que les femmes françaises ont vécues pendant l'occupation. Comme l'observe Tarr, la raison de cette attitude est imputable au fait que « the dominant tendency of post-war French cinema was to turn away from topics rooted in contemporary reality, for fear of endangering the reconstruction of a fragile national unity after the bitterly divided years of war and Occupation<sup>1381</sup> ». Il importe de noter à cet égard que le renforcement de l'unité nationale s'accompagne, dans la France d'après-guerre, de la politique du rétablissement de l'ordre patriarcal qui prescrit la division traditionnelle des rôles sociaux et sexués entre homme et femme. Le cinéma joue un rôle important dans la réalisation du double objectif de l'État, régénérer la grandeur de la France et reconstruire de l'identité collective française, notamment « by reinscribing a patriarchal perspective which required women's roles to be marginalized and contained<sup>1382</sup> ». C'est donc l'homme qui reprend la parole dans le cinéma de l'après-Libération en devenant un héros-narrateur et un sujet agissant. Si dans une autre catégorie de films qui sont plus nombreux d'ailleurs, l'homme est un personnage victimisé, la faiblesse masculine se manifeste face aux personnages féminins, garces dangereuses, possédant une force destructrice. La nouvelle répartition des rôles homme-femme « peut se lire comme l'interprétation paranoïde que font les hommes de

---

<sup>1380</sup> AUDÉ Françoise, « Micheline Presle: profession actrice ». Cité dans TARR Carrie, « From Stardom to Eclipse : Micheline Presle and Post-war French cinema », in *Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National identities in European Cinema 1945-51*, op.cit., p. 66.

<sup>1381</sup> *Ibid.*

<sup>1382</sup> *Ibid.*, p. 67.

leur situation à la Libération, dans l'angoisse de ne pas retrouver leur domination d'avant-guerre, et vivant l'émancipation des femmes comme une tentative de destruction de l'identité masculine<sup>1383</sup> ». Il en résulte soit la dévalorisation soit la dénégation de la femme dans la production cinématographique de cette période. Le discours de la femme propre au champ cinématographique s'accorde d'ailleurs avec un autre discours collectif, celui de la « misogynie propre à l'idéologie de la Résistance », comme le notent Noël Burch et Geneviève Sellier<sup>1384</sup>.

Compte tenu de ces précisions, on peut saisir un aspect singulier des incarnations filmiques de Micheline Presle, y compris celle dans le film de Christian-Jaque, *Boule de suif*. Les rôles de l'actrice pourraient être vus « emblematic of the treatment of the figure of the "new woman" in post-war French cinema », comme le soutient Tarr<sup>1385</sup>. La Libération ne donne pas suite à l'image de la femme active et indépendante que la comédienne crée dans les films de l'Occupation et qui sera déplacée et contenue dans le cinéma de qualité en 1945-1947. Si les héroïnes incarnées par Presle dans la période d'après la Libération n'offrent pas de représentation satisfaisante de la femme française moderne, autrement dit la femme nouvelle, c'est que ces films témoignent, bien qu'obliquement, des « tensions between women's aspirations towards autonomy fuelled by their wartime experiences and the post-war reimposition of conventional patriarchal social structures<sup>1386</sup> ».

De l'argumentation passons à présent au tableau filmique. Le statut à part du personnage de Boule de suif en tant que femme nouvelle incarnée se manifeste à travers une diversité d'éléments, narratifs, audiovisuels et discursifs. C'est tout d'abord le rôle de premier plan, ce qui n'est pas dans la tradition de cette période. Il importe de retenir l'idée que *Boule de suif* est à la fois le premier et le dernier film de la Résistance mettant

---

<sup>1383</sup> BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, Paris, Armand Colin, 2005 [1996], p. 225.

<sup>1384</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>1385</sup> TARR Carrie, « From Stardom to Eclipse », in *Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National identities in European Cinema 1945-51*, SIEGHLOR Ulrike (ed.), *op.cit.*, p. 66.

<sup>1386</sup> *Ibid.*, p. 73. Comme le suggère Tarr, la suppression temporaire du type d'héroïne incarnée par Micheline Presle, pourrait être considérée « as a tribute to the power of Presle's star image at a time when dominant discourses on femininity required women on screen to be either domesticated, objectified or demonized ». (p. 74)

en scène un protagoniste féminin<sup>1387</sup>. Ce long métrage est d'autant plus marquant parmi les films de cette période que la figure féminine est représentée comme figure symbolique de la liberté. Ceci se manifeste de façon nette dans l'interaction des indices de diverses origines culturelles, d'où la dimension hétérogène du thème de la liberté dans le film. On observe là un processus de sémantisation qui unit des signes disséminés dans tous les aspects du film, scénographie, topographie, bande-son, effets de lumière, dès le début au dénouement. La composante du sens que le discours du western confère à la semiosis de l'image filmique exalte la liberté des pionniers du Nouveau Monde. La voix signifiante de la *Neuvième* symphonie de Beethoven célèbre la liberté universelle, tant par la musique que par les paroles, on l'a vu. La scène finale du film évoque de façon très nette l'idée de la Liberté emblématique, allégorie connotée culturellement et dont le symbolisme est ancré dans l'imaginaire collectif français. On retrouve ici la représentation iconique de la guerrière victorieuse, brandissant la pendule de la cloche comme un fusil, ce dont la scène du début, n'oublions pas, contient un indice précurseur. Le triomphe de celle-ci sur l'ennemi et le message de la libération sont annoncés par le carillon de la cloche dont la voix de bronze exaltante est pourvue d'une valeur signifiante dans l'imaginaire collectif français. Et finalement, les accords bravoures de l'hymne national dont le texte contient l'appel puissant à la « Liberté chérie » accomplissent ce spectacle semblant parfait.

Curieusement, au plus haut de son parcours libérateur apparent, l'image du personnage n'est pas harmonieuse ni cohérente comme ensemble signifiant. L'héroïne paraît freinée dans son aspiration à la liberté, car on ne peut pas affirmer que personne ne parvienne à la soumettre sa liberté, qu'elle soit personnelle, sociale ou sexuelle. L'introduction de la catégorie du genre s'avère ici fort utile pour faire apparaître le réseau de modalités du sens sexué. Au niveau du contenu de surface, Élisabeth Rousset, spontanée et déterminée qu'elle soit, n'est pas toujours maître de sa propre volonté, on le sait. L'effet de sens associé au rôle actoriel est aussi révélateur, car le protagoniste est très souvent exclu dans certaines longues séquences, comme le note Tarr<sup>1388</sup>. Le statut assujéti de l'héroïne se construit aussi par le travail de la caméra. Il en résulte la mise en signe des coups d'œil

---

<sup>1387</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>1388</sup> *Ibid.*

furtifs et des regards épiant dont le pouvoir discriminatoire porte atteinte à l'autonomie du personnage. Même dans la dernière scène où elle est toute seule au sommet du clocher en train de sonner le bourdon, Boule de suif semble observée, veillée, tant de là-haut que de là-bas. Au lieu d'être le guide, maître de son propre destin, celle-ci est en revanche guidée, que ce soit par l'homme, par la communauté de ses compatriotes ou bien par l'autorité du père le plus puissant, Dieu. De même, il faut relever cette note dissonante que les accents sexués de la liberté comme notion-signe confèrent au discours de *La Marseillaise* terminant le spectacle audiovisuel. Bien qu'Élisabeth Rousset, liberté incarnée, soit célébrée pour avoir remporté la victoire sur l'ennemi, le texte de l'hymne national met en relief, et de façon très nette, le profil viril de la Liberté qui a elle des « mâles accents ». Ainsi, l'identité patriotique de la France libre, France virile, exclut la femme. Et finalement, si le penchant à la liberté de la prostituée résistante aboutit à l'apogée victorieux, ce n'est que pour être contenu, restreint, subjugué. Une fois sa tâche civique accomplie, Boule de suif, « unruly woman<sup>1389</sup> », est censée se transformer en femme comme il faut en se mariant. C'est là que la ligne closant le texte de Maupassant, « Mademoiselle Fifi », s'avère indispensable pour affirmer l'autorité du discours sur la femme. La citation en question est reprise, presque mot à mot, dans un gros plan à la fin du film : « Quelque temps après, un patriote l'aima pour sa belle action, l'épousa et en fit une dame qui valut autant que beaucoup d'autres ». La phrase est lourde de sens, car, premièrement, elle renvoie aux épreuves qu'Élisabeth Rousset a vécues dans son parcours en tant que pute patriotique. Le développement événementiel est ainsi résumé par cette constatation comme focalisation narrative. Or, ce qui donne une portée particulière à la phrase et ce qui en fait un énoncé signifiant, c'est la totalité du film et le contexte de production. Le contenu discursif de la phrase entre en rapport avec d'autres indices signifiants dont le récit filmique est parsemé, en constituant ainsi le système sémiotique global du récit. Si le résumé verbal du parcours féminin est un moment fort sur le plan du discours de la femme et du genre, c'est qu'il se place nettement et fermement dans la logique de la division traditionnelle sexuée des rôles sociaux. Le discours de la femme traditionnelle l'emporte ainsi sur celui de la femme nouvelle.

---

<sup>1389</sup> Nous devons cette notion à Kathleen Rowe: ROWE Kathleen, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of laughter*, Austin, The University of Texas Press, 1995.

De même, la présence de la femme-guerrière sur le champ de bataille impose un ordre particulier de résolution, celui propre au contexte de l'après-libération. Le récit filmique transmet le message que l'autonomie féminine dangereuse et meurtrière est assimilée à la prostitution et est propre au désordre du temps de guerre. La liberté de la femme indisciplinable est à réapproprier par le retour à son rôle domestique : « The spectator can thus be reassured that transgressive femininity is a function of the disorder or wartime, that it only involves prostitutes and that in peacetime, order and domesticity will be restored<sup>1390</sup> ». Dans la même perspective, il convient aussi de prendre en compte le fait que l'identification de l'exploit héroïque d'Élisabeth Rousset s'articule sous le signe de la Résistance (intérieure). Comme nous l'avons montré antérieurement, il s'agit là de l'émergence d'une configuration nouvelle, textuelle et signifiante, différente de celle que représente l'héroïne de Maupassant, Boule de suif, l'une de ces quelques intrépides solitaires « prêts à mourir pour une Idée » (I, 86). L'application de la catégorie du genre révèle dans cette configuration une autre facette de sens, celle orientée par le discours de la Résistance. Et c'est ici que nous trouvons l'incohérence la plus frappante dans la signification de l'image, car le profil viril de la Résistance impose la dichotomie sexuée impliquant les honneurs rendus au héros résistant victorieux et la soumission de la femme, ce qui constitue une « vérité officielle », gaulliste, de la période : « [L]e triomphe de la Résistance, exclusivement incarnée par des hommes, est inséparable du retour des femmes à "leur" place de dominées<sup>1391</sup> ». Ainsi, par un seul geste se trouvent fusionnées trois strates de sens, la victoire héroïque de la lutte résistante, le retour à l'ordre du temps de paix et le rétablissement de la domination masculine. Ici encore, la voix du discours de la Résistance impose d'autres modalités de sens que nous interrogerons plus loin.

Manifestement, la liberté et la femme ne font pas bon ménage dans ce travail de reconstruction de la mémoire collective de la guerre, travail auquel s'engage le film de Christian-Jaque dans son traitement des textes de Maupassant. Lorsque les voix discursives viennent alimenter les formes de scénographie représentant le parcours

---

<sup>1390</sup> TARR Carrie, « From Stardom to Eclipse: Micheline Presle and Post-war French cinema », in *Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National identities in European Cinema 1945-51*, SIEGLOHR Ulrike (ed.), *op.cit.*, p. 70.

<sup>1391</sup> BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, *op.cit.*, p. 224. Sur ce point voir : LINDEPERG Sylvie, *Les écrans de l'ombre. La seconde guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS Editions, 1997.

féminin, de quelque nature qu'elles soient, visuelle, auditive, verbale, narrative, toutes ces voix sociales s'accordent l'une avec l'autre dans la mission consensuelle de remettre la femme à sa place.

Enfin, la signification profonde du point culminant du dénouement s'opère sur le double registre du corps et de la sexualité féminins, registre dans lequel fusionnent les modalités de l'idéologie de l'épuration et de celle de la femme traditionnelle. Cet effet de sens se produit par le profil spécifique de l'épuration en tant que pratique signifiante sexuée et par la définition de l'identité féminine qui reste déterminée, après la guerre, par la « mission naturelle » de femme. L'heureuse formule proposée par Muel-Dreyfus à l'égard du discours de Vichy peut être reprise pour décrire la rhétorique du discours officiel sur la femme, en 1945 : « Le retour de la mère au foyer fait partie de la cure de pureté nationale<sup>1392</sup> ». L'épuration et la libération se lient alors l'une à l'autre comme étapes intégrantes du rite symbolique collectif qui s'affirme à travers l'appropriation du corps féminin. La codification discursive de ce duo indissociable s'inscrit dans la logique narrative du film de Christian-Jaque où la suite des événements vécus par le protagoniste se couronne par la purification du corps féminin sexué. Le combat de femme pour la patrie s'achève par la consécration de la fille perdue : affranchissement de son identité de pécheresse et, par conséquent, de sa sexualité dangereuse, acceptation par l'Église et mariage successif. C'est comme si la purification du corps féminin est un moyen indispensable à l'accomplissement de la libération et à l'avenir de la nation. Ainsi, le film communique le message que la femme ne dispose pas de son propre corps, elle n'a pas de liberté sexuelle.

Bien que le film de Christian-Jaque mette en scène la femme dans le rôle du premier plan et que l'éloge y soit prononcé à pleine voix pour célébrer celle qui atteint le piédestal de la victoire, le message est loin d'être univoque dans la scène finale. Le beau panégyrique est prononcé dans la langue audiovisuelle, sonore et solaire, mais la lumière n'en a pas chassé d'ombres. L'héroïne se trouve assujettie par de nombreux indices porteurs de valeur signifiante, tant au niveau de la narration qu'à celui de la scénographie et de la narration. Le corps féminin se fait priver de sa puissance sexuelle : les attributs de

---

<sup>1392</sup> MUEL-DREYFUS Francine, *Vichy et l'éternel féminin. Contribution à une sociologie politique de l'ordre des corps*, op.cit., p. 371.

séduction sont supprimés au profit des symboles d'honnêteté sous la forme des habits simples et sombres dissimulant les nudités; la chevelure a perdu sa splendeur séduisante. L'activité féminine audacieuse attendant à la suprématie de l'homme est restreinte par l'instance patriarcale. Femme nouvelle dans son ascension vers la liberté, Élisabeth Rousset n'a guère de chance d'y arriver. Symboliquement, celle-ci est arrêtée à moitié chemin vers ce paradis profane. Comme si l'image filmique veut dire, par divers moyens et par tous ces signes, que l'arrivée à la libération et à la paix met fin à l'autonomie de la femme. Autrement dit, les revendications de la femme nouvelle paraissent irréalisables.

Si triomphale que puisse paraître la scène finale du film, si élevée, lumineuse et joyeuse qu'elle soit sentie, la semiosis discursive lui confère une signification plus sombre. S'unissent ici les discours de divers champs discursifs, y compris la parole des forces politiques, la gauche tout autant que la droite, le pouvoir gaulliste autant que la Résistance, qui se prononcent sur la question ultime, celle des femmes. Les uns, comme les autres, font obstacle au redressement de la femme d'après guerre, entreprenante et dynamique, en préconisant la restauration du patriarcat. Bien que pas explicitement misogyne, le film de Christian-Jaque est à situer dans l'ensemble de la production cinématographique de cette période, production qui prône le retour à l'ordre « avec une bouffée de misogynie délirante<sup>1393</sup> ». Criant « haro sur le deuxième sexe », les films du direct après-guerre témoignent ainsi d'une grave crise dans la société<sup>1394</sup>, crise suscitée entre autres par la situation de discord dans les rapports entre les sexes qui est mise en évidence par la Libération.

***Le féminin dans la 'géométrie' de la Résistance : verticalité virile  
et collaboration horizontale***

*Les « hommes ont fait la guerre, et les femmes, l'amour, un amour suspect<sup>1395</sup> ».*

On ne saurait pas décrypter la tonalité idéologique et sexuée de la signifiante du portrait féminin que propose le film sans tenir compte d'une autre facette de l'implication

---

<sup>1393</sup> PERROT Michelle, « Préface », BURCH Noël et SELLIER Geneviève (éd.), *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, op.cit., p. 6.

<sup>1394</sup> CHAPERON Sylvie, « Haro sur le deuxième sexe », in *Un Siècle d'antiféminisme*, BARD Christine (éd.), Paris, Fayard, 1999, p. 269-283.

<sup>1395</sup> PERROT Michelle, « Préface », BURCH Noël et SELLIER Geneviève (éd.), *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, op.cit., p. 6-7.

du genre dans le champ de la guerre, qu'est celle relative à la rhétorique de la Résistance. Le profil viril de l'idéologie de la Résistance, « masculinist ideology of the Resistance<sup>1396</sup> », commence à apparaître pendant la Libération<sup>1397</sup> pour devenir un trait marquant de la période de l'après-guerre. Il en résulte l'ordre sexué de représentation de la Résistance et de la collaboration, cette dernière étant mise en rapport symbolique avec le féminin et l'efféminé<sup>1398</sup>.

C'est cette époque qui voit naître et entrer dans le discours public la notion « collaboration horizontale » où se trouvent liés l'un à l'autre, dans un nœud complexe, les termes qui semblent n'avoir rien de commun. Les deux mots diffèrent par leur connotation évaluative et sociale : « collaboration », dont l'apparition est datée de 1829, est un terme neutre, de connotation plutôt positive, qui signifie « travail en commun, action de collaborer avec qqn », alors que le terme « horizontale », daté de 1545, apparaît dans l'acception « prostituée » en 1881<sup>1399</sup>. Selon *Le Petit Robert*, c'est dans la période de l'occupation allemande de la France que les mots appartenant à la famille du verbe « collaborer », tels que « collaboration », « collaborateur », « collaborationniste », obtiennent un sens nouveau, associé avec le régime Vichy cette fois-ci, suite à la politique d'entente officielle, au niveau de l'État, avec les nazis<sup>1400</sup>. Néologisme issu du creuset de la période de l'occupation, l'expression « collaboration horizontale » vise quant à elle exclusivement la femme ayant eu des rapports sexuels<sup>1401</sup> avec l'occupant. De telles

---

<sup>1396</sup> JACKSON Julian, *Living in Arcadia: Homosexuality, Politics, and Morality in France from the Liberation to AIDS*, op.cit., p. 50.

<sup>1397</sup> Comme l'observe Julian Jackson, l'esprit viril de la Libération est saisi par Albert Camus, ce dont témoignent ses éditoriaux écrits pour le journal de la Résistance *Combat*. (*Ibid.*, p. 41).

<sup>1398</sup> Il est intéressant de noter que le rapport France-Allemagne dans la Seconde Guerre soit représenté en termes sexuels, la France occupée comme femme vaincue par la puissance virile de l'Allemagne. Largement reprise dans les travaux critiques, la représentation métaphorique suscite l'étonnement de Jean-Paul Sartre qui découvrira, après la guerre, « de curieuses métaphores qui présentent les relations entre la France et l'Allemagne sous l'aspect d'une union sexuelle où la France a toujours le rôle de la femme ». SARTRE Jean-Paul, *Situations, III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 58.

<sup>1399</sup> REY-DEBOVE Josette et REY Alain (éd.), *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle édition du Petit Robert. Paris, Le Robert, 2008, p. 463 (« collaborer »), p. 1248 (« horizontale »).

<sup>1400</sup> La collaboration entre l'occupant allemand et la France vaincue se trouve au cœur du discours prononcé par le Maréchal Pétain, le 30 octobre 1940, et diffusé par la radio nationale. Pétain y lance officiellement la collaboration comme la politique du gouvernement de cette ère nouvelle : « J'entre dans la voie de la collaboration ».

<sup>1401</sup> Comme l'observe Fabrice Virgili, bien que les rapports entre les femmes françaises et l'occupant n'aient pas toujours été de nature sexuelle, ils sont condamnés comme tels. Voir sur ce point : VIRGILI Fabrice, *La France "virile"*, op.cit.



femmes étant considérées comme prostituées, le terme « horizontale » possède dans cette expression un double sens, non seulement celui décrivant la position physique mais aussi celui remontant au siècle précédent. Notons aussi le sens opposé de la notion par rapport à celui de la verticale virile qui est omniprésente dans la rhétorique publique en France en 1945. La métaphore « France virile » veut dire la puissance d'une France unie et résistante. On observe ici l'émergence des représentations symboliques propres à cette période où la résistance et la collaboration se trouvent fondues dans la moule de la figure verticale métaphorique avant d'être assignées aux sexes. C'est ainsi que s'élaborent dans l'imaginaire collectif les représentations symboliques opposantes et sexuées du résistant et du collaborateur : « The archetypal image of the resister in 1944 was the armed soldier-citizen manning the barricades whereas an archetypal image of collaboration was the *tondue*, the woman whose head was shaved for sleeping with Germans<sup>1402</sup> ».

La notion « collaboration horizontale » entre dans le discours public dans la période de la Libération et de l'après-libération, tout au début de la période de reconstruction. C'est à cette époque que les femmes se voient propulsées sur l'avant-scène de la société comme objet de débats quant à la portée que doit revêtir une nécessaire épuration comme mesure de punition pour la collaboration. La polémique dégénère rapidement et spontanément en violence de la population contre les femmes. C'est à cette époque que tout le champ de questions portant sur la femme refait surface dans le discours public : son rôle social, la sexualité féminine, l'honnêteté comme partie intégrante de la féminité, la frontière entre le public et le privé, la restauration de l'ordre social et sexué, toutes ces questions qui se réduisent dans leur essence à la vision du corps féminin en tant que propriété de la société et à la dichotomie proudhonienne de deux fonctions de la femme, « ménagère ou prostituée ».

Il est intéressant de constater ici le parallèle qui s'établit au niveau du discours de la femme entre deux époques, deux états de société française séparés par la distance temporelle et par deux guerres du XX<sup>e</sup> siècle. Dans l'immédiat après-guerre, époque de production du film *Boule de suif*, tout l'ensemble de questions sur la femme et sur les

---

<sup>1402</sup> JACKSON Julian, *Living in Arcadia : Homosexuality, Politics, and Morality in France from the Liberation to AIDS*, op.cit., p. 40 (souligné dans le texte).

rapports entre hommes et femmes réapparaît, « comme s'ils obéissent à une autre logique, intemporelle, voire éternelle », comme l'a bien dit Perrot<sup>1403</sup>.

Dans le cinéma de l'après-libération, le discours du retour à l'ordre est inséparable de la restauration du patriarcat, ce qui implique un profil spécifique, signifiant, des rôles actoriels dans les films de la Résistance. Ainsi, conformément à la logique de l'idéologie masculiniste, « les hommes ont fait la guerre, et les femmes, l'amour, un amour suspect<sup>1404</sup> ». C'est à travers cette perspective sexuée visant les actions des Français et Françaises pendant la guerre que le discours du cinéma de la Résistance et de Libération s'investit dans les films de cette période. C'est comme si la pendule s'est déplacée au pôle opposé en matière de la représentation de la femme par rapport à la période précédente: de l'exaltation des femmes sous le régime Vichy à la négation de celles-ci dans la France d'après-guerre, cette fois-ci à travers le rétablissement de la grandeur de la France, « comme s'il n'y avait pas d'autre image possible de la féminité<sup>1405</sup> ».

Comme le montrent Nancy C. Mellerski et Michael B. Kline, la collaboration horizontale est une forme de collaboration dont le film de Christian-Jaque aborde le sujet<sup>1406</sup>. L'allusion sur ce sujet retentit dans la situation piquante dans laquelle se trouvent les épouses bourgeoises, méprisées par les Prussiens pour les demoiselles de maison close. Les passagères de la diligence sont enlevées par les rabatteurs et amenées à la soirée pétillante, généreusement arrosée de champagne, de piano, de chants en chœur, qu'organisent les officiers de la garnison, alors que les époux des dames de la bonne société sont laissés au bord de la route. Ceux-ci, collaborateurs lâches, se montrent incapables de résister à l'ennemi, ce qui « emphasizes the slippery slope of collaborationism<sup>1407</sup> ».

Or, à regarder de plus près, les gentes dames ne sont pas seules visées par le discours de la collaboration horizontale. On décèle dans le film d'autres traces du discours de la collaboration horizontale, non seulement dans la structure narrative, mais aussi dans la

---

<sup>1403</sup> PERROT Michelle, « Préface », BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, op.cit., p. 3.

<sup>1404</sup> *Ibid.*, p. 6-7.

<sup>1405</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>1406</sup> MELLERSKI Nancy C., KLINE Michael B., « Liberating Maupassant : Christian-Jaque's *Boule de suif* (1945) », in *The French Review*, 12, n° 5, op.cit., p. 867-876.

<sup>1407</sup> *Ibid.*, p. 872.

psychologie interne et dans les significations profondes. Pour faire apparaître l’empreinte de ce discours, on ne peut raisonner que par analogie et par associations en considérant la nature sensible des épreuves, des actes et des gestes dont le trajet du protagoniste est constitué, et cela par la mise en rapport des effets de texte filmique avec le contexte sociohistorique et culturel de réalisation du film.

### ***Corps féminin sous la bannière du patriotisme et de l’honneur national***

L’intérêt de l’image du protagoniste du film tient à l’alliance de discours adversaires qui semblent incompatibles. À part le discours de la femme nouvelle, forte, active, intrépide, héroïque, qui se transcrit, on l’a vu, dans la présentation de l’héroïne, il est frappant d’y remarquer des indices qui sont associés avec le discours de la tondue, traîtresse, collaboratrice. De là se crée le glissement de sens. Bien entendu, on ne retrouve pas dans *Boule de suif* de scènes du spectacle de la tonte ni de personnages avec le crâne rasé. Les éléments du discours de la tondue s’investissent au niveau du codage des réalisations filmiques, et c’est ce que nous nous engageons à mettre en évidence.

Dans deux dernières décennies, les études consacrées à la coupe de cheveux punitive à la Libération parmi lesquelles se dénote l’ouvrage détaillé de Virgili<sup>1408</sup>, ont contribué à élucider différents aspects du châtement visant la femme comme phénomène sociologique et image culturelle. Avant d’en faire l’analyse du film, il est utile de s’attarder sur quelques points importants qui structurent sémiotiquement cette pratique disciplinaire.

Entrée dans l’histoire de la Libération sous le nom de la tonte, la pratique extrajudiciaire de l’épuration vise les femmes soupçonnées de la collaboration avec les Allemands. L’explication de ce phénomène complexe est loin d’être univoque; nombreux sont des aspects qu’il faut considérer<sup>1409</sup>. Ce qui constitue son caractère exclusif, c’est surtout la valeur représentative de cette pratique. Sur le plan symbolique, la tonte joue sur le brouillage des frontières entre la réalité et les fantasmes en conférant une dimension

---

<sup>1408</sup> VIRGILI Fabrice, *La France « virile ». Des femmes tondues à la libération*, op.cit.

<sup>1409</sup> Les tontes publiques ont des traits spécifiques locaux. Ainsi, le nombre des tontes, le déroulement de la procédure et le degré de violence du châtement diffèrent d’une région de France à l’autre et d’un moment de la Libération à l’autre. Si les distinctions entre les tontes sur le plan formel contribuent à constater la diversité et le caractère instable de la pratique, cela ne suffit pas à comprendre l’amplitude de cette violence collective contre les femmes. (*Ibid.*).

politique à la sexualité et une valeur sexuée au patriotisme. Il en résulte la représentation sexuée de la collaboration et le châtement sexué pour ce crime : « la coupe des cheveux n'est pas le châtement d'une collaboration sexuelle, mais le châtement sexué de la collaboration<sup>1410</sup> ».

La complexité de la tonte comme pratique culturelle signifiante tient aussi à ce qu'elle ne peut pas être expliquée exclusivement par les conditions sociohistoriques de la période actuelle. Comme le montre Virgili, le phénomène ne relève pas que de l'état d'esprit exacerbé de la population à la sortie de quatre ans de l'occupation et du besoin collectif du règlement de comptes après avoir subi la peur, la faim, des privations, des rafles, le danger de persécutions. La tonte est surtout révélatrice de la culture, des fantasmes individuels et collectifs, des stéréotypes anciens à l'égard de l'altérité de la femme. La période de la Libération et les mois qui la suivent, c'est l'époque où la femme, corps féminin et sexualité féminine, se retrouve dans le point de mire de la société. Or, si la sphère privée de la vie des femmes, mœurs, attitudes et relations sexuelles, devient une affaire publique, cela s'inscrit d'ailleurs dans la continuation de la politique pronataliste de Vichy considérant la maternité comme « partie de la cure de pureté nationale<sup>1411</sup> ». Comme l'observe Hélène Eck, « [l]a Libération révèle à quel point les circonstances de l'Occupation ont brouillé les frontières de la vie privée et publique<sup>1412</sup> ».

Le théâtre de la vie réelle où se jouent des spectacles violents dans les mois de la Libération et de l'immédiat après-guerre donne une impression de "déjà vu" en faisant penser à la société française au XIX<sup>e</sup> siècle, époque où la femme constitue un objet de préoccupation de la société. Les mêmes questions qui animent les débats au tournant du siècle précédent se font soulever en 1944-1945, questions dont l'essence se réduit à la dichotomie femme honnête - femme publique, amour légal - amour à vendre, femme au foyer - prostituée, épouse fidèle - femme adultère, femme soumise à son maître - femme indépendante.

---

<sup>1410</sup> VIRGILI Fabrice, *La France « virile »*. Des femmes tondues à la libération, *op.cit.*, p. 58.

<sup>1411</sup> MUEL-DREYFUS Francine, *Vichy et l'éternel féminin*. Contribution à une sociologie politique de l'ordre des corps, *op.cit.*, p. 371.

<sup>1412</sup> ECK Hélène, « Les Françaises sous Vichy. Femmes du désastre – citoyennes par le désastre ? », in *Histoires des femmes en Occident*, DUBY Georges et PERROT Michelle (éd.), vol. V, *Le XX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par THÉBAUD Françoise, Paris, Perrin, « Tempus », 2002, p. 321.

Mais, dans le contexte de la France à la sortie de l'armistice, en 1944-1945, les inquiétudes collectives à l'égard de la femme prennent une forme un peu différente sans changer d'essence tout de même. On a déjà parlé de l'attitude de la société envers la femme nouvelle, femme devenue, pendant les années de l'occupation, entreprenante, indépendante, forte et consciente de son rôle dans la société. La nouveauté de cette période, c'est aussi la « construction de l'équivalence entre tonte et relation sexuelle<sup>1413</sup> ». Quelles que soient la nature du rapprochement et la gravité du fait commis, les rapports entre la femme française et un membre des troupes allemandes sont perçus par le prisme sexuel et poursuivis comme un acte de trahison de la nation, trahison sexuelle et politique à la fois<sup>1414</sup>. Les coupables étant traitées de « collaboratrices horizontales », le châtimement leur est imposé sous forme de marquage corporel du corps jugé coupable. Non seulement les tondues sont considérées comme prostituées par la population, mais également elles sont traitées comme telles par les autorités de certaines régions, au point de subir des mesures officielles réservées aux filles publiques (enregistrement en tant que prostituée, obligation de subir des examens médicaux, etc). Ce qui rend le phénomène même plus complexe c'est que les prostituées professionnelles qui fournissent le service charnel aux soldats allemands lors des années de l'occupation sont largement épargnées par les mesures d'épuration. Il n'y a que quelques pensionnaires de maisons closes qui sont poursuivies<sup>1415</sup>.

Comme le montre Virgili, la tonte est une pratique signifiante, hautement symbolique et fortement ritualisée. S'y s'entrecroisent les gestes emblématiques de la réinstauration du patriarcat : la domination masculine sur la femme indépendante, sur le corps féminin indiscipliné et la sexualité féminine autonome. Exercée comme forme de répression collective, la tonte est aussi un acte important d'exorcisation et d'apaisement permettant de dépasser l'épreuve humiliante de la défaite et de l'occupation par l'épuration symbolique en lavant la souillure symbolique sur le corps de la nation. Ce rituel devient

---

<sup>1413</sup> *Ibid.*

<sup>1414</sup> Comme l'observe Fabrice Virgili, les rapports ne sont pas toujours sexuels; les types de contact entre les femmes françaises et les militaires allemands sont différents, que ce soit le travail pour les autorités d'occupation en France, le départ volontaire en Allemagne pour y travailler, l'engagement politique ou bien une liaison amoureuse. Pour la typologie de la « collaboration horizontale » voir : VIRIGILI Fabrice, *La France virile. Des femmes tondues à la libération*, op.cit., p. 39-58.

<sup>1415</sup> *Ibid.*, p.40-43.

une étape importante pour arriver à l'harmonie nationale, démarrer une vision de l'avenir et lancer la reconstruction de l'identité nationale qui a subi une crise grave suite à la défaite de 1940. L'intérêt particulier du phénomène de la collaboration « au féminin » tient à sa longévité. Il dépasse de loin la période de la Libération et de l'immédiat après-guerre et s'installe dans la mémoire collective comme seule forme de la collaboration, semble-t-il<sup>1416</sup>. Dû à son symbolisme du rituel de purification, la tonte peut être considérée comme l'une des étapes de ce long processus de l'épuration de la mémoire nationale, « national mourning, from 1944 to 1954, [that] included a purge that obliterated France's defeat and its Vichy regime from the collective memory<sup>1417</sup> ».

De l'incursion dans le profil signifiant de la pratique de la tonte passons maintenant au texte filmique. Il est frappant de constater que la figure symbolique de la tondue surcode le contenu événementiel relatif au protagoniste. Tout d'abord, les péripéties d'Élisabeth Rousset sont associées à la sexualité et aux relations sexuelles avec l'occupant. Le fait que c'est une femme galante est également un indice révélateur, car le terme le plus fréquemment utilisé dans le vocabulaire de la tonte est celui de prostituée dont les variations sont aussi fréquentes telles que femme de mœurs légères et hétaïre. À cette période de la Libération, l'intérêt du cinéaste pour le sujet associé à la sexualité n'est pourtant pas à considérer comme manifestation d'un nouveau souffle en matière de la représentation de la liberté sexuelle<sup>1418</sup>. Tout au contraire, le corps féminin est ici placé au rang de la propriété de la société et est géré en fonction des besoins collectifs. D'abord, la communauté de la diligence fait pression sur Boule de suif en faisant appel à la sexualité qui est valorisée comme un devoir civil et est mise sous la bannière de

---

<sup>1416</sup> La façon dont les pratiques commémoratives sont traitées par la télévision française dans les dernières décennies est très symptomatique à cet égard. Tel est le cas observé par Patrick Garcia. Dans une émission diffusée le 8 mai 1995 sur la chaîne France 2, la Collaboration n'est évoquée qu'à travers les femmes tondues. Voir : GARCIA Patrick, « Images télévisées d'une commémoration : le 8 mai 1945 », in *Les Médias et la Libération en Europe, 1945-2005, op.cit.*, p. 434. Dans le même sens se situe un autre cas récent qui nous vient du cinéma cette fois-ci. La collaboration est évoquée, de façon ludique, dans l'un des épisodes des séries télévisées *Fait pas ci, fait pas ça*, diffusées sur la chaîne TV5. Un petit garçon, cadet de la famille, brise la grève de silence dans laquelle s'unissent trois enfants contre leur papa. Il est appelé « collabo » par l'une des sœurs aînées. En répondant à la question du petit – Qu'est-ce que c'est que le collabo ? -, celle-ci riposte : « C'est quand on couche avec les Allemands ».

<sup>1417</sup> WEITZ Margaret Collins, *Sisters in the Resistance : How Women Fought to Free France, 1940-1945, op.cit.*, p. 12.

<sup>1418</sup> On est encore loin de 1956 qui verra sortir sur grand écran *Le Dieu créa la femme* proposant une nouvelle vision, bien qu'ambivalente, de l'amour physique et des rapports homme-femme.

patriotisme. Ensuite, Boule de suif est condamnée pour avoir couché avec l'ennemi. Le corps féminin se manifeste donc comme un enjeu politique. Or, l'acte de coucherie avec l'occupant reçoit aussi une autre signification. Comme l'observe Angenot, dès la guerre franco-prussienne, le patriotisme est lié en France à la métaphore religieuse<sup>1419</sup>. Ainsi, le « délit » commis par Boule de suif est à situer à la confluence de deux ordres, profane et sacré, et deux champs de valeurs, patriotisme républicain et religion. La souillure corporelle par laquelle est marquée l'héroïne est associée à la violation du patriotisme et se perçoit comme une menace pour la collectivité.

Rappelons à cet égard que dans la nouvelle « Boule de suif », le discours, politique et religieux à la fois, intervient, dans le dénouement, dans la fonction de discours d'exclusion ciblant Élisabeth Rousset pour avoir commis le péché de la chair et un acte de trahison : « Mme Loiseau eut un rire muet de triomphe, et murmura: "Elle pleure sa honte." » (I, 120). L'affaire se termine sur le châtimement de la coupable qui subit l'indignation collective et l'expulsion définitive de la société de la diligence (sans pourtant mettre les points sur les i). Bien évidemment, dans le contexte d'immédiat après-guerre, en 1945, une telle vision, sordide, de la guerre et de l'attitude des Français dans la guerre n'est pas compatible avec l'image héroïque d'une France unie et résistante, image qui est en train de s'installer et que le cinéma s'engage à offrir au public. Dans le film de Christian-Jaque, l'exclusion de l'héroïne de la communauté des nantis a peu d'importance. Aussi frustrée qu'elle soit, les larmes montant aux paupières, Boule de suif est tout de même soutenue par Cornudet, son fidèle admirateur. En plus, celle-ci est associée à une autre communauté, celle des rangs résistants clandestins (ce qui constitue un changement important au niveau des rôles actoriels par rapport au texte littéraire). Et pourtant Élisabeth Rousset ne s'en sort pas indemne. La femme rétive finit par se trouver captive de la société qui reprend contrôle sur son corps. La purification symbolique se couronne par l'intégration de la femme purifiée dans la société, par le biais de la féminité mariée. Purification double, car la métaphore d'ordre profane (et social) contient dans sa profondeur le symbolisme archétypique.

---

<sup>1419</sup> ANGENOT Marc, 1889 : *un état du discours social*, op. cit., p.220.

Une autre évidence de l’empreinte du discours de la tonte se manifeste à travers la rencontre, dans le film, des rapports entre privé et public, individuel et collectif, intime et national, dont la fusion détermine la complexité et la position charnière du phénomène<sup>1420</sup>. Le lien entre le corps féminin et le collectif est assuré, dans *Boule de suif*, par le glissement de sens entre les deux ordres, tant au niveau de la trame narrative qu’à celui du discours. Ce qui est intéressant c’est que l’effet produit par les actes du spectacle - manipulation et mise en exploitation du corps féminin par la communauté, violence collective, châtement infligé par la mini-société – est beaucoup plus brutal dans le texte de Maupassant que dans l’adaptation de Christian-Jaque. De même, si la scène finale est frappante dans la nouvelle « Boule de suif » (on assiste ici à un véritable coup de théâtre; « Sublime ! », comme le dit Flaubert), elle est plutôt atténuée dans le film et a un rôle passager, alors que la scène du clocher est en revanche amplifiée. Tout en retenant le brouillage des frontières entre les sphères privée et publique, le film dit des choses différentes. Au niveau du contenu, le déplacement cardinal des significations par rapport au texte-support se produit par le biais de la manipulation des éléments formels, empruntés à deux nouvelles de Maupassant : l’atténuation de la scène explicite de l’exclusion de Boule de suif, prostituée traitée de traitresse, au profit de l’intensification de l’ascension victorieuse de la putain-guerrière-Liberté incarnée et finalement la chute narrative rapide sous la forme de mariage annoncé dans le carton final. Ce bref exemple illustre la complexité du processus de transposition du matériau textuel de l’œuvre originale envers la réécriture filmique. Les formes identiques sont actualisées dans l’adaptation avec les significations différentes qui sont révélatrices du contexte sociohistorique et culturel différent.

Le paradoxe de la signification du trajet de l’héroïne du film tient à ce que s’y glissent les nuances de sens associées à trois composantes du rituel de la tonte, défini par Virgili comme système symbolique : « vaincre, punir et reconstruire<sup>1421</sup> ». Exercer la tonte, c’est faire comprendre aux femmes qui est le maître et que leur corps ne leur appartient pas. Purifier les femmes, ramener celles-ci au foyer en mettant fin à leurs exploits dangereux, ce geste symbolique comprend la réappropriation, spatiale et sociale,

---

<sup>1420</sup> VIRIGILI Fabrice, *La France virile. Des femmes tondues à la libération*, op.cit., p. 171.

<sup>1421</sup> *Ibid.*, p. 219.



du corps féminin, amorçant ainsi le processus de reconstruction de la nation. Ces éléments de sens se transcrivent dans la spécificité même des épreuves par lesquelles passe l'héroïne du film. Le premier épisode du trajet du protagoniste du film raconte un cas de la violence collective envers la femme à mœurs légères. Cet acte s'effectue sous différentes formes : conspiration de groupe pour vaincre la résistance de Boule de suif, sacrifice (forcé) pour le bien de la communauté et, finalement, vengeance collective (sous la forme de l'exclusion) tournée contre elle (celle-ci étant en fait innocente du crime pour lequel elle doit payer). L'intérêt du filet de manipulation collective dans lequel tombe Élisabeth Rousset tient à sa fonction sémiotique dans lequel s'investit la stratégie du pouvoir assurant le contrôle de la société sur le corps féminin. La deuxième phase du trajet est structurée sémiotiquement comme rite de purification symbolique, rite jalonné par les étapes-épreuves. Ainsi, le meurtre de l'officier sadique est suivi par l'acceptation de l'héroïne au sein l'église. Tout se couronne par la reconstruction double : la perspective de l'avenir collectif (la Libération) et la promotion sociale anticipée de la fille publique vers le statut de ménagère. La formule schématique de la tonte – « vaincre, punir et reconstruire » – résume bien la succession des étapes du parcours de l'héroïne.

Ritualisation de la sexualité féminine comme terrain du patriotisme et affaire nationale, ritualisation du corps comme une arme uniquement féminine, vision des rapports femme et ennemi comme terrain de plaisirs charnels, escamotage de la revendication féminine de la propriété du corps, l'ensemble de ces composantes intégrantes du rituel symbolique de la tonte se lit à travers les modalités du sens qui alimentent le contenu de surface, les formes iconiques et les représentations dans le récit filmique. Élisabeth Rousset a beau se vouloir propriétaire de son propre corps en affichant une attitude indépendante, son corps se fait usurper par la société, sa liberté se fait constamment violer. C'est son pouvoir de séduction qui détermine, bien malgré elle, les rapports entre la résistante héroïque et ses adversaires, officiers prussiens, et lui permet de libérer les otages.

N'oublions pas non plus le marquage corporel de la victime, comme élément essentiel dans l'idéologie de la tonte. C'est par ce geste symbolique que la victoire sur l'ennemi et la voie à la reconstruction nationale passent par la reconquête du corps sexué. Bien que la coupe de cheveux ne figure point dans le film, le code discursif de la tonte

s'investit, semble-t-il, dans la dernière scène. On assiste ici au changement de l'apparence physique de l'héroïne, en ce qui concerne la tenue vestimentaire et la coiffure. Pour accéder au sens de cette transformation ostentatoire, il faut comprendre le code social de ce qu'on appelle le corps signifiant qui a ici son lexique et sa syntaxe. Le changement des détails extérieurs est ici d'autant plus sensible qu'il s'agit d'une femme galante dont le corps constitue le capital et une arme redoutable. Dans cette scène, le corps du protagoniste est dissimulé sous les habits simples et sombres qui servent à en cacher les nudités et à effacer le charme enchanteur de femme séductrice. De cette façon, la grammaire vestimentaire confère à l'héroïne l'air de simplicité, de modestie et d'écence. Ce qui donne aussi un nouveau relief à l'apparence du personnage c'est la tête qui n'est plus ornée de jolie coiffure mettant en valeur ses longs cheveux blonds. Dans l'imaginaire occidental, la chevelure féminine est dotée depuis toujours d'une puissance érotique, on le sait. Or, en 1944-1945, la tête qui se (dé)coiffe s'adonne à un geste dont les circonstances et les motivations sont uniques. Considérée comme un instrument d'appât et, par conséquent, comme une « arme du crime<sup>1422</sup> », la chevelure féminine joue un rôle prépondérant dans l'épuration par la tonte. Visant la sexualité féminine et l'organe sexuel féminin, le rasage de la tête symbolise la « déssexualisation » du corps coupable qui se fait épurer de la souillure des rapports indignes avec l'ennemi. Le couple déssexualisation-épuration rime avec reverginisation. De plus, à cette lumière, un rapport tout particulier apparaît dans le film entre la figure de la prostituée et *La Marseillaise* dont les accords retentissent dans les derniers plans de la scène finale. Le sens symbolique de ce rapport pourrait être élucidé par la réflexion de Jean Genet qui, une décennie plus tard après la sortie du film, érige la corrélation métaphorique entre la putain et le chant républicain national en principe : « Dans toute révolution, il y a la putain exaltée qui chante une Marseillaise et se revirginise<sup>1423</sup> ». Dans cette perspective, la signification que les accords musicaux triomphaux confèrent à la clôture du film est fort différente de celle

---

<sup>1422</sup> VIRGILI Fabrice, *La France « virile ». Des femmes tondues à la libération*, op.cit., p. 236.

<sup>1423</sup> GENET Jean, *Balcon*, in GENET Jean, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 76. Le couple prostituée-*La Marseillaise* sert d'inspiration à de nombreuses productions filmiques aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, au point même de se banaliser. Ainsi, Umberto Écho décrit la scène « when whores weep at the sound of "La Marseillaise" » comme l'un des célèbres clichés. Voir : ECO Umberto, « Casablanca or, The Clichés are having a Ball », in *Signs of Life in the U.S.A : Readings on Popular Culture for Writers*, MAASIK Sonia and SOLOMON Jack (ed.), Boston, Bedford Books, 1994, p. 260-264.

dont est pourvu le dénouement de la nouvelle « Boule de suif ». Dans le récit filmique, l'interaction des effets de sens produit une signification de la rectification de la faute d'Élisabeth Rousset comme prostituée, autrement dit la restauration de sa dignité et de sa pureté. Signification qui est au cœur du rituel symbolique de la tonte.

Le personnage de la femme manifeste, dans le film de Christian-Jaque, une consonance complexe et ambivalente. Au niveau du contenu narratif, ce sont les bourgeois qui sont ciblés pour la collaboration honteuse et infâme dont la prostituée crédule tombe victime, alors que la sympathie du spectateur est sollicitée envers l'héroïne patriotique, courageuse et victorieuse. Or, par son organisation interne, par les strates profondes, la scénographie du film de Christian-Jaque prône le rétablissement de l'ordre d'avant-guerre par le retour des femmes à leur mission « naturelle ». Loin d'être originale à cette époque, cette signification relève du discours de la production cinématographique de l'immédiat après-Libération. De plus, l'essence de ce discours remettant la putain dans le statut de maîtresse de foyer se réduit à la vieille dichotomie proudhonienne, « ménagère ou courtisane ». Et c'est là, dans cette façon obsessionnelle dont le cinéma d'après-libération réinsère la femme dans le cadre du foyer, que Perrot voit l'inscription de l'idéologie de la tonte, « comme si le syndrome de la femme tondue s'étendait aux actrices et aux héroïnes qu'elles représentent<sup>1424</sup> ».

Il est frappant de constater que même l'esthétique spatiale et sonore de la scène du dénouement est investie de certains indices associés à la tonte comme système symbolique. Nous avons montré combien le clocher et le dessin sonore sont importants, dans le récit filmique, dans leur rôle d'indices discursifs dans la mesure où ils contribuent à façonner la signification de l'image de la femme héroïque, de la victoire sur l'ennemi, du triomphe de la Résistance intérieure et de la Libération. C'est ici, autour du clocher, sous le fracas joyeux, que les personnages du film se rassemblent. Or, la mise en application du genre comme critère d'analyse permet de révéler une autre facette du spectacle audiovisuel. Retenons l'idée que l'épuration symbolique de Boule de suif, fille publique, se fait au sein de l'église, ce lieu de culte religieux étant le centre incarné par excellence, tant dans le sens géographique que communautaire (laïque) et religieux.

---

<sup>1424</sup> PERROT Michelle, « Préface », BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, op.cit., p. 6.

Comme l'a montré Virgili, le type d'endroit spécifique est d'une forte portée symbolique dans la pratique expiatoire de la tonte. Ainsi, l'exécution des femmes par le rasage du crâne s'effectue le plus souvent sur un lieu rehaussé, comme un balcon, une estrade construite ou simplement le sommet des marches, permettant ainsi de « mettre le corps en avant<sup>1425</sup> ». Cela transforme la construction verticalisante en pilier de honte auquel le corps sexué indigne est 'cloué' pour le plaisir de la foule. Vu le symbolisme du clocher comme lieu d'autorité dans le film, on peut aussi dresser la parallèle entre cet endroit et la mairie, cette dernière étant pourvue en France dans la période de la Libération d'une forte valeur représentative en devenant « un symbole victorieux de la République qui retrouve son rang<sup>1426</sup> ». Comme le souligne Virgili, « [s]upport de la mémoire historique d'un pays, lieu des démarches administratives, centre géographique de la communauté, la mairie est avant tout, lors des journées libératrices, un lieu de pouvoir<sup>1427</sup> ». Comme lieu de pouvoir, la mairie joue un rôle important dans la pratique de la tonte. C'est là que sont amenées les femmes accusées de collaboration pour être tondues et exhibées aux regards des compatriotes<sup>1428</sup>. C'est là que la communauté se réunit dans l'élan de patriotisme et d'appartenance à la nation. C'est aussi là, près de ce symbole puissant de la République, symbole d'autorité et de pouvoir, que la domination masculine se rétablit sur le corps féminin. C'est enfin là que la légitimité symbolique est conférée à la tonte, acte de vengeance, de soulagement, d'épuration et de reconstruction.

Et finalement pour ce qui est du côté sonore de l'image finale, nous avons examiné la fonction du joyeux carillon de la cloche et des accords de *La Marseillaise* comme porteurs du sens discursif. En tant qu'expression sonore de liesse, la symphonie auditive retentit dans les derniers cadres du film en rehaussant la mémoire des journées libératrices. Or, tout en célébrant la victoire et la fin de l'occupation, ces deux types de sons, dont l'un diégétique et l'autre extra-diégétique font partie d'une autre histoire de la Libération et d'une autre joie, celle du spectacle de la tonte. À cette époque, les sons de cloches religieuses annoncent la tonte expiatoire. En dépassant sa fonction du moyen de

---

<sup>1425</sup> VIRGILI Fabrice, *La France « virile ». Des femmes tondues à la libération*, op.cit., p. 240. Sur ce point, voir surtout p. 239-246.

<sup>1426</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>1427</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>1428</sup> *Ibid.*, p. 290-292.

communication, la cloche agit également comme instrument de reconquête sonore. Le timbre du bronze sacré sacralise l'instant de la tonte en marquant la fin du désordre, le retour à la paix et la reprise de possession. Virigili souligne la complexité symbolique de l'expression auditive de la partition de cloches qui « montre parfaitement la simultanéité des sentiments de soulagement, de joie et de revanche<sup>1429</sup> ». Comme « affirmation patriotique d'un espace commun<sup>1430</sup> », le théâtre de tontes est un spectacle triomphal dont l'esprit victorieux et patriotique s'exprime aussi par le chant de *La Marseillaise*<sup>1431</sup>. Tout aussi comme les sons de cloches qui accompagnent les tontes, le chant collectif de l'hymne national traduit une forte ambivalence du moment et des sentiments complexes : joie, bonheur, haine, colère. L'action de scander en commun les paroles de *La Marseillaise* permet aux exécuteurs de la tonte de s'unir dans l'élan commun du patriotisme en marquant « l'appartenance de ceux qui la chantent à la communauté nationale, et donc l'exclusion des autres<sup>1432</sup> ». Cela permet de constater que l'environnement sonore de la scène finale de *Boule de suif* est significatif d'une large diversité de modalités de sens. Propre à l'espace acoustique de la Libération, l'ambivalence des sentiments se transcrit dans le discours profond de l'image filmique.

Dans le spectacle de l'itinéraire au féminin qui se joue dans *Boule de suif*, la ligne de partage entre le désordre de la guerre et l'ordre de la paix passe par la femme et par le corps féminin. L'aventure de l'héroïne se situe dans un registre complexe où se « mêlent grivoiserie, plaisir, misogynie et phallocratie<sup>1433</sup> ». Or, à la différence du texte de Maupassant, cet ensemble de significations s'inscrit dans le « caractère sexué et sexuel des violences infligées aux femmes<sup>1434</sup> » dans la période de la Libération et de l'immédiat d'après-guerre. La dimension dialogique de l'image filmique tient au fait qu'elle renvoie aussi au parcours de l'héroïne de Maupassant, trajet au féminin où s'investit, on l'a vu, le discours misogyne de la société française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Sauf que dans le film

---

<sup>1429</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>1430</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>1431</sup> *Ibid.*, p. 288-290.

<sup>1432</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>1433</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>1434</sup> *Ibid.*

de Christian-Jaque, le discours misogyne revient « sous l'exercice d'une domination masculine revêtue des habits de la lutte politique<sup>1435</sup> ».

L'argumentation qu'on vient de présenter permet de constater que l'épreuve d'Élisabeth Rousset, racontée dans le film, présente une métaphore troublante de l'appriovisoement de la femme. Tout en brochant sur le thème de l'héroïsme de la Résistance et en mettant en valeur le triomphe de la guerrière-libératrice, l'adaptation du texte de Maupassant n'arrive pas à chasser l'ombre du traitement violent qui est réservé spécifiquement aux femmes en 1944-1945. Sous couvert du mélange amusant de genres - drame costumé - anecdote comique - western américain – parcours épique - aventure à la Tintin -, on peut y entendre l'écho du discours dérangeant de la tonte. Ainsi, l'anecdote cocasse, enjolivée et rehaussée d'arabesques héroïco-patriotiques, tourne au sérieux et devient une allégorie inquiétante d'une autre histoire de Libération, histoire plus sombre quand les Français s'en prennent aux femmes pour se venger de l'humiliation nationale et se reconstruire.

Cela nous amène à la conclusion suivante : Si différentes que soient trois œuvres artistiques, les nouvelles de Maupassant, « Boule de suif » et « Mademoiselle Fifi », d'un côté, et le film de Christian-Jaque de l'autre, elles ont en commun le rôle central du discours de la femme. Si le sociogramme de la prostituée, propre au discours de la société française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, s'inscrit dans deux récits littéraires, c'est en revanche l'ombre de la tondue qui plane sur l'univers du récit filmique, « la "tondue" [qui] est devenue après-guerre une image emblématique de la Libération<sup>1436</sup> ». C'est ainsi que se crée le lien entre deux visions de la femme, originaires de deux époques, deux systèmes idéologiques, deux ensembles discursifs, avec leurs exclusions et violences. Le discours de la femme qui s'investit dans l'image de l'héroïne du film gravite autour des questions et des problématiques, qui sont révélatrices de l'état de société de l'immédiat après-guerre et dont certaines sont abordées dans la nouvelle de Maupassant. Ceci dit, on se demande si on observe ici le fonctionnement d'un mécanisme d'exclusion particulier qui contribue à perpétuer le processus de fabrication des idéologies et des mythes nationaux,

---

<sup>1435</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>1436</sup> *Ibid.*, p. 116.

mécanisme à construction constante, dont le discours de la femme est une partie intégrante.

Pour saisir la complexité du rapport entre la présentation de la femme et la construction de la mémoire de la Résistance, il faut aussi tenir compte de l'attitude du cinéma français de l'immédiat d'après-guerre envers la « tondue ». À cause du caractère massif<sup>1437</sup> du phénomène et surtout dû à sa dimension symbolique, la tonte fait partie intégrale de l'histoire de la Libération, comme le montre Virgili. Les incidents du lynchage collectif manifestent « un certain état d'esprit pour lequel le rejet de l'occupant est associé à celui des femmes qui le fréquentent<sup>1438</sup> », sentiment qui est largement partagé dans la population. Bien que le septième art se veuille témoin de la Résistance et de la Libération et qu'il s'engage à créer la mémoire historique, authentique, de la guerre, la question des femmes tondues y est passée sous silence. Le mutisme du cinéma sur ce sujet s'explique par le fait que la tonte fait partie de la sélection des points sensibles et des questions dérangeantes sur la guerre qui ne sont pas considérées comme dignes d'être remises en mémoire. Comme l'observe Gérard Namer, l'élaboration de la mémoire de la guerre, de la Résistance et de la Libération est, en 1945, une sphère importante (et elle continue à l'être) où s'actualisent les batailles politiques entre gaullistes et communistes : « Toute commémoration est une préférence; toute commémoration est un rejet dans l'oubli d'autres choses, d'autres événements, d'autres personnes qu'on aurait pu commémorer ce même jour ». Les tondues, elles, « ne sont pas utilisables dans la bataille de la mémoire<sup>1439</sup> ». Mais, comme le montre Namer, les oublis sont significatifs dans la stratégie de formation et d'utilisation de la mémoire historique. En revanche, le cinéma de cette période rehausse les souvenirs positifs de la Résistance et de la Libération en faisant l'éloge aux engagements des combattants au service de la patrie, en exaltant les combats victorieux de la guerre et en contribuant ainsi à l'émergence et la diffusion du mythe naissant de la France résistante.

---

<sup>1437</sup> Toutes les régions de la France sont concernées, tant les grands centres urbains que les zones rurales. Selon les données de Fabrice Virgili, 20 000 femmes ont subi en France le châtiment par la tonte. Voir : VIRGILI Fabrice, *La France « virile »*. *Des femmes tondues à la libération*, op.cit., p. 74.

<sup>1438</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>1439</sup> NAMER Gérard, *Batailles pour la mémoire. La commémoration en France de 1945 à nos jours*, Paris, Papyrus, 1983, p. 128-129, 158.

Proposant aux Français de « consolants souvenirs-écrans<sup>1440</sup> » du passé en matière de la Résistance et de l'Occupation, le discours cinématographique est conforme à l'idéologie du pouvoir et s'aligne avec le sentiment partagé dans la population. En 1945, le moment n'est pas encore venu d'aborder les clivages et les aspects sensibles de cette guerre; il faudra d'une distance temporelle pour que ces questions refassent surface sur l'écran<sup>1441</sup>. Le documentaire *Nuit et brouillard*, réalisé par Alain Resnais et sorti en 1955, apportera le premier choc, ce qui sera suivi par le documentaire *Le Chagrin et la pitié* de Marcel Ophüls, tourné en 1969 et sorti dans les salles en 1971. C'est après ces secousses que les historiens, les chercheurs dans différents domaines disciplinaires et les cinéastes commencent à s'autoriser d'aborder les questions dérangeantes relatives à l'expérience de la France dans cette guerre. Cela permet de comprendre l'angle particulier sous lequel le film de Christian-Jaque reprend le fait divers, raconté par Maupassant dans le second versant du siècle précédent. C'est que le film en donne une interprétation plus conforme à l'esprit du temps. Or, tout en suivant le vecteur de la version officielle de la guerre, *Boule de suif* est l'un de ces rares films de la courte période de l'immédiat après-Libération où les questions dérangeantes, dont celle de la tonte, trouvent l'expression, qu'elle soit explicite ou implicite, tant au niveau formel que discursif. C'est la façon dont l'image artistique arrive, malgré le discours officiel et quelle que soit l'intention du cinéaste, à éclairer des aspects sombres du réel que la société aurait voulu tenir cachés.

## Conclusion

Les moments de parution de trois œuvres artistiques, les deux nouvelles de Maupassant et le film de Christian-Jaque, sont séparés par une distance qui ne se réduit pas au nombre d'années écoulées entre eux. Bien qu'ils soient liés l'un à l'autre par plusieurs attaches, tant au niveau formel que discursif, les récits et le film ne disent pas la

---

<sup>1440</sup> ANGENOT Marc, *L'immunité de la France envers le fascisme : un demi-siècle de polémiques historiennes*. Suivi de : *Le fascisme dans tous les pays*, Montréal, Chaire James McGill, 2009, « Discours social », vol. XXXI, p. 124.

<sup>1441</sup> L'épisode des femmes tondues figure dans le long métrage d'Henri-Georges Clouzot, *Manon*, adaptation du roman *Manon Lescaut*, réalisé en 1948-1949, mais la perspective du film est révisionniste : « [...] les tontes seraient donc des règlements de compte entre les femmes et non pas des représailles sexistes ». Voir : BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, op.cit., p. 235.



même chose. La perspective sociocritique de l'analyse comparatiste nous a permis d'étudier non seulement les écarts de surface, ceux de l'événementiel, entre les œuvres mais aussi les changements affectant les strates de sens profondes à travers lesquels le film se trouve en rapport avec son contexte sociohistorique et culturel.

Comme objet de la narration filmique, le parcours féminin est entouré, formé, façonné par le dialogue social des voix et des tons multiples. En tant que film de circonstance, *Boule de suif* relève de l'ensemble des produits filmiques de l'immédiat après-guerre. Ainsi, le sujet, les thèmes abordés et le traitement des personnages en sont révélateurs. Soumis dans cette période à la censure, le cinéma français de cette période ne touche pas aux questions dérangeantes relatives aux aspects sordides de la guerre, liés à l'armistice, à l'occupation et la collaboration, pour se concentrer plutôt sur les combats victorieux de la Résistance et de la Libération. Le long métrage de Christian-Jaque offre au spectateur un récit-allégorie qui renvoie à trois périodes historiques à la fois. Placée dans l'occupation prussienne de 1870, l'histoire narrée se lit dans l'esprit de la résistance civile (intérieure) contre l'occupant nazi pendant la Seconde Guerre mondiale en s'inscrivant à la fois sous le signe de la Libération de 1945. Tout en renvoyant aux faits de la période Résistance-Libération, le récit filmique en propose la narration conforme au modèle événementiel sélectif de la guerre, propre au cinéma de cette époque historique. Nous avons étudié la valence discursive de divers éléments audiovisuels dont sont composées la diégèse et l'extradiégèse du film. Comme les fils s'entrecroisant dans un nœud, ces unités de sens interagissent l'une avec l'autre formant un réseau de strates à travers lequel la rhétorique du discours de la Résistance s'actualise au cours de l'intrigue. L'apport du genre américain de western est surtout sensible dans la production de la signification. La vision positive qui s'exprime dans le discours du western vient à l'appui de l'esprit enthousiaste de la Résistance et de la Libération qu'offre le film. C'est ainsi que le dénouement optimiste se fait pressentir dès le début du film, dès le générique même qui déroule sur le carton avec l'image de la diligence en arrière-fond. Loin d'être un simple facteur à l'air divertissant au goût du public, l'exploitation du genre classique américain dans *Boule de suif* est symptomatique des circonstances historiques de réalisation du film. Le western, genre mythique américain, sert ici la cause d'un autre récit fondateur, celui de la Résistance et la Libération. Le recours aux conventions

spatiales du genre sert à exprimer, dans le contexte de l'immédiat d'après-guerre, la lutte entre le Bien et le Mal, le triomphe des combats contre l'ennemi, l'anticipation de la victoire remportée sur les nazis, mais aussi d'insuffler le sens de danger, le goût d'aventure, l'esprit d'action et d'optimisme dans l'histoire racontée. Or, tout en ayant le sème des valeurs du mythe national américain, le champ du western est ici porteur des nuances de sens relatifs à l'espace culturel français où le goût d'aventure et de danger est perçu par le prisme de l'aventure de Tintin.

Pour étudier l'écart entre le texte-support et l'œuvre d'arrivée, nous en avons focalisé notre attention sur deux séquences, dont l'ouverture et la clôture, toutes les deux manifestant des modalités complexes de l'audio-visuel. Nous avons essayé de répondre à de nombreuses questions qui se posent sur le traitement de l'espace, comme environnement spatial et sonore, et sur le positionnement du protagoniste dans ce spectacle. Nous nous sommes questionnés sur les composantes formelles partagées par deux œuvres et sur les éléments discursifs qui s'inscrivent dans les formes, les représentations et l'esprit du tableau closant l'intrigue. La nouvelle de Maupassant, « Boule de suif », s'achève sur le spectacle englouti par l'obscurité et sombrant dans le chaos des ondes sonores. C'est sur cette image-charade que s'ouvre, plutôt que se ferme, l'espèce de parenthèse dans le parcours de l'héroïne. Parenthèse dotée de paradoxe et de multiples nuances de sens, suggérant une continuité du fantasme. Tributaire de son temps historique, l'image du chaos sombrant dans les ténèbres est un spectacle signifiant, investi du discours crépusculaire fin-de-siècle.

La scène finale de la nouvelle « Boule de suif » est remplacée au dénouement du film par une dramaturgie différente, celle brochant sur le fil narratif de « Mademoiselle Fifi ». Si la différence est perceptible entre ces deux tableaux, c'est que l'origine de l'engendrement de nouvelles formes dans l'adaptation est symptomatique des circonstances sociohistoriques et culturelles de production. En accord avec la stylisation parodique des langages génériques, qui est un trait caractéristique du film, la scène est revêtue du comique en montrant la procession des funérailles qui tourne au ridicule. Au spectacle scriptural décrivant la fureur impuissante de l'héroïne et le vacarme cacophonique succède, dans le film, la symphonie triomphale, composée de l'interaction de l'audiovisuel. C'est ici que la bataille des ondes sonores et des formes spatiales

graphiques bat son plein. Le terrain auditif est dominé par la sonnerie victorieuse et joyeuse de la cloche animée par la main vigoureuse de Boule de suif, rieuse à l'air conquérant. Le bruit des bottes des soldats prussiens sur le pavé servant d'expression métaphorique de l'occupation allemande de 1940-1944, la position de domination du résonnement du bronze sacré s'articule par le biais de l'organisation de l'espace – la position en haut de la cloche et celle en bas de la procession funèbre – et aussi par le rythme de plus en plus accéléré des pas de l'escorte funéraire qui est forcée de suivre la mesure gaie du tintement. Les éléments sonores et spatiaux de la séquence interagissent en sorte que la grandeur du cortège solennel de l'escorte militaire se fait chuter en dégénérant en marche clownesque. Le visuel de l'image filmique s'accorde avec l'auditif. Si dans la nouvelle, le ciel de guerre est bouché de gros sombres nuages, lourds de neige, c'est en pleine lumière du grand jour que se clôt le dernier acte du spectacle filmique. C'est par la mobilisation de tous les éléments diégétiques situés sous le signe du régime diurne que se fait le façonnage du sens de l'image pour exprimer l'attitude de conquête. Le discours mythico-religieux contribue à générer le sens profane de la scène qui proclame la victoire sur l'ennemi et le retour à la paix. Cette image se lit comme allégorie de la France républicaine, libre et fière, qui se redresse vers le bleu céleste, tête en auréole, en plein carillon euphorique de la cloche exaltante.

L'introduction du genre (construction sociale et culturelle) comme catégorie d'analyse a permis d'étudier, dans le récit filmique, des modalités de sens liées à la place de la femme dans la guerre. C'est ainsi que s'ouvre une autre facette du message du film où se raconte une autre histoire. Dans cette perspective, la visée idéologique de *Boule de suif* ne se limite pas à l'expression de l'esprit haut de la Libération et du mythe rassurant de la France résistante. La visée sous-jacente, mais pas moins importante, est de faire le point sur la question de la femme. Paradoxalement, différentes que soient ces deux clôtures, littéraire et filmique, les éléments discursifs qui s'y inscrivent, trahissent la même morale, celle du fameux motif de *The Taming of the Shrew*<sup>1442</sup>.

---

<sup>1442</sup> Comme l'observe Agenot, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, « [l]a plupart des romans à succès sont des "Tamings of the Shrew", visant la remise à leur place, urgente, des héroïnes romanesques ». ANGENOT Marc, 1889 : *un état du discours social*, op.cit., p. 485.

D'après la ligne narrative, deux thématiques, la guerre et la femme, sont liées l'une à l'autre dans les récits de Maupassant et le film de Christian-Jaque. Dans ce théâtre de guerre, les héroïnes, faute de héros, se trouvent dans l'obligation de se lancer dans le combat pour affronter l'ennemi. Depuis le XXI<sup>e</sup> siècle, on a du mal à identifier dans la représentation triomphale du protagoniste chez Christian-Jaque l'empreinte de la gynécophobie qui a une expression subtile et dissimulée. D'un côté, le film popularise la femme nouvelle, femme en action, émancipée, forte, dynamique, responsable, femme consciente de soi et en quête de liberté. En proposant ce nouveau type de femme, le film inverse la position établie des sexes, la virilité de l'homme étant montrée en débâcle sous différentes formes, soit par l'échec militaire, par la lâcheté des uns et bien par l'impotence des autres. Or, de l'autre côté, même si l'autorité patriarcale est affaiblie dans le film, la trame narrative suspend l'apparente autonomie de la nouvelle femme et soulève la question de la légitimité de cette féminité errante et agressive. Bien que la femme soit chargée du rôle de protagoniste, cela n'empêche pas les hommes d'exercer l'autorité narrative dans le récit filmique. À travers les exploits courageux, l'activité bouillonnante et l'effusion excessive d'émotions, c'est le danger de la violence féminine qui est mis en récit. De là découle un autre facteur, celui lié à l'assignation des rôles sociaux de sexes. Le retour à la paix implique inévitablement la cessation de la violence féminine par le rétablissement de la femme à sa place, sous l'autorité patriarcale.

Se pose ainsi la question sur le rapport entre le film et son époque où le septième art assume la mission historique de traiter en témoin objectif le moment unique des événements de la Résistance et de la Libération<sup>1443</sup>, période dont l'activité des femmes est un facteur indéniable. L'indécision du pouvoir politique et de la société sur ce point ne laisse au cinéaste d'autre alternative que de suivre la méconnaissance officielle du rôle de la femme dans la société. Insufflée par la personnalité de Micheline Presle, *Boule de suif* « semble résumer à elle seule toutes les contradictions d'une époque qui a mis à rude épreuve, du moins dans la tête des hommes-cinéastes, les rapports de pouvoir entre les

---

<sup>1443</sup> LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994*, op.cit., p. 21-23. Par cette mission sociale, le cinéma de l'immédiat après-guerre se distingue de la période des années 1920, où le rôle du septième art est considéré essentiellement esthétique. (*Ibid.*, p. 21).

sexes<sup>1444</sup> ». Ce que Burch et Sellier disent à propos de l'héroïne du film *Enfants du paradis*, réalisé à la fin de l'Occupation, peut être appliqué avec justesse au protagoniste de *Boule de suif*.

Une autre facette de la problématique femme - guerre, tant qu'elle est traitée dans la nouvelle et le film, c'est qu'on demeure avec elle dans la continuité symptomatique et inquiétante : dans les périodes paroxystiques, le règlement de comptes se fait par le corps de la femme. Et c'est la ressemblance entre les œuvres qui saute aux yeux et non pas l'écart. La question de la femme étant dans le collimateur du discours social en France au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, elle refait surface dans la période de l'après-Libération, cette fois-ci sous forme de la discussion sur la femme nouvelle et sur la collaboration. Les pratiques d'expiation et d'épuration, dont les femmes sont des cibles privilégiées dans la période de la Libération, se situent en parallèle avec l'épreuve subie par Élisabeth Rousset dans le texte de Maupassant. Celle-ci est destinée au rôle du « bouc émissaire<sup>1445</sup> » servant d'exutoire à tous les frustrations, mécontentements et angoisses de la communauté. L'apaisement collectif de la conscience qu'éprouvent, chez Maupassant, les passagers-attentistes-collaborateurs jetant le blâme de l'entente avec l'ennemi sur la fille publique, s'avère pertinent comme métaphore en 1944-1945 où le besoin collectif de l'expiation et d'épuration se réalise entre autres par le châtimement collectif infligé aux femmes traitées de putes. Éloignés qu'ils soient l'un de l'autre, deux œuvres actualisent, à travers les données formelles, les représentations et les discours, la structure du rituel symbolique l'un des plus forts : punir la femme pour se purifier et se reconstruire comme collectivité. En plus, le châtimement sexué va de pair avec la restauration sexuée. Dans la nouvelle, l'ordre patriarcal est assuré par le rétablissement du pouvoir sur le corps féminin sexué (mais cette signification explicite est compromise par l'intervention d'autres effets de sens). Dans le film, l'apprivoisement de la femme, trop rétive, trop entreprenante, trop émancipée, s'opère par le biais du retour au foyer, ce qui comprend l'assignation du sexe faible à place qui lui est désignée par l'ordre « naturel ». Se lit dans ces deux scénarios la même rhétorique : le passage du désordre du temps de guerre à la

---

<sup>1444</sup> BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, op.cit., p. 117.

<sup>1445</sup> GIRARD René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1982.

paix est équivalent à la restauration de l'autorité patriarcale et se conjugue en termes de la domination masculine.

En rapport avec son époque historique, celle de l'immédiat d'après-Libération, Boule de suif filmique est une figure à plusieurs visages - prostituée-guerrière emblématique, « heroine without hero », femme nouvelle, issue de la guerre, et femme apprivoisée comme identité retrouvée. Son trajet symbolisant l'aspiration vers la libération, Élisabeth Rousset paraît, elle, grippée à mi-chemin. Incertain comme accomplissement, le bilan paradoxal qui s'impose comme interprétation de ce parcours féminin est saisi dans la formule de Hanna Diamond décrivant l'expérience équivoque des Françaises dans la période d'après-guerre : « Libération! Quelle Libération?<sup>1446</sup> ».

---

<sup>1446</sup> DIAMOND Hanna, « Libération ! Quelle Libération ? L'expérience des femmes toulousaines », in *CLIO. Femmes, Genre, Histoire*, n° 1, 1995, *Résistances et Libérations France 1940-1945*, [En ligne] URL : <<http://clio.revues.org/517>> ; DOI : 10.4000/clio.517. Consulté le 16 mai 2013.

## **CONCLUSION GÉNÉRALE**

Dans cette étude, nous voulions montrer comment s'opère la transposition de l'héroïne principale de la nouvelle de Maupassant « Boule de suif » vers l'expression iconique, soit dans deux adaptations filmiques, *Pyška* de Romm et *Boule de suif* de Christian-Jaque. Nous avons mis en examen comparatif le mécanisme qui « se joue dans les couches les plus profondes de la théologie du texte » lors du transfert de l'écriture à l'image filmique, processus que Cros qualifie de « *latences*<sup>1447</sup> ». L'apport de la perspective sociocritique a permis d'examiner dans quelle mesure la disparité entre la semiosis du produit littéraire et celle des produits de dérivé iconiques est déterminée par l'investissement du monde de dehors dans l'œuvre artistique. En somme, nous trouvons que le recours au prisme sociodiscursif en vue de la lecture comparative s'est prouvé fructueux comme approche méthodologique pour interroger le mécanisme de transcodage<sup>1448</sup>/réaccentuation<sup>1449</sup> du texte source et des récits filmiques « lorsqu'ils sont projetés *l'un sur l'autre* ». Comme le souligne Cros, les structures sémiotiques qui sont actualisées dans ces opérations de décodage sont « inaccessibles par toute autre approche critique<sup>1450</sup> ».

L'avantage de l'angle sociocritique tient également à ce qu'il a permis d'étudier un cas de recherche complexe en établissant le dialogue avec des propositions théoriques différentes, en abordant l'étude des œuvres depuis des axes d'analyse multiples et en faisant coopérer plusieurs grilles de lecture. On a examiné différentes facettes du processus de réaccentuation en abordant des points suivants : comment sont revisités par les cinéastes « des distances et des accents restrictifs de l'auteur [de la nouvelle], en effaçant et souvent en détruisant leurs nuances », comment « l'angle de réfraction se modifie<sup>1451</sup> », et à quelle mesure cela entraîne « une compréhension neuve et plus profonde<sup>1452</sup> » de certains aspects du texte source. Notre étude a porté des éclaircissements sur la médiation entre les réécritures filmiques et leur époque historique

---

<sup>1447</sup> CROS Edmond, « Préface », CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit., p. 8 (souligné dans le texte).

<sup>1448</sup> *Ibid.*, p. 7-9.

<sup>1449</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 230-33.

<sup>1450</sup> CROS Edmond, « Préface », CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique*, op.cit., p. 7-8 (souligné dans le texte).

<sup>1451</sup> BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, op.cit., p. 230.

<sup>1452</sup> *Ibid.*, p. 231.



et socioculturelle respective, chaque « époque réaccentu[ant] à sa façon<sup>1453</sup> » le texte de Maupassant. En plus, nos données d'analyse mettent en évidence l'essence « socio-idéologique<sup>1454</sup> » de ce processus de réaccentuation. C'est dû à ce mécanisme opératoire latent, régi par l'intervention des facteurs d'ordre historique, socioculturel, politique et idéologique, que les adaptations filmiques s'éloignent inévitablement de leur source d'inspiration, la nouvelle de Maupassant. Et c'est ce qui entraîne l'inadéquation, tout aussi inévitable, entre l'héroïne maupassantienne et ses avatars iconiques postérieurs au niveau des significations profondes. Comme l'observe Bakhtine, « lorsque le dialogue des langages de telle époque se transforme, le langage du personnage commence à résonner autrement, étant éclairé différemment, étant perçu sur un autre fond dialogique<sup>1455</sup> ». Nous résumons ici-bas notre thèse en reprenant les points les plus importants des conclusions des parties d'analyse.

Nous avons donné l'essence historique et socioculturelle à l'héroïne maupassantienne qui, en tant que personnage de la fille publique, s'enracine dans le contexte du deuxième versant du XIX<sup>e</sup> siècle français. On a observé quelques traits spécifiques du protagoniste par lesquels il est situé historiquement et spatialement, en tant que sociogramme de la prostituée, défini par le concept du discours social d'Angenot, et comme figure chrotonopique décrite par Bakhtine. Inséparable de son itinéraire, Boule de suif est une image plurivocale dont le sens est façonné par plusieurs discours, réglementariste, scientifique (surtout médical), philosophique, littéraire (réaliste-naturaliste), propres à la société française du siècle finissant dont relève également la conscience socio-idéologique de l'auteur. Dans la perspective sociocritique, le recours à la prostituée comme personnage et à la guerre des sexes comme thématique militaire métaphorique ne relève pas que de la subjectivité et de la volonté personnelle du romancier. En revanche, ce projet artistique est à situer dans les conditions historiques de l'instance de la production et est inséparable du « mandat le plus urgent » du discours réglementariste misogyne dont l'objectif consiste à « remettre les femmes à leur place<sup>1456</sup> », ce qui résume en somme le mandat d'autres discours focalisés sur la femme et relève du

---

<sup>1453</sup> *Ibid.*

<sup>1454</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>1455</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>1456</sup> ANGENOT Marc, 1889 : *un état du discours social*, op.cit., p. 475.

discours social global de la société française fin-de-siècle. Les images auxquelles s'attachent les figures spatiales métaphoriques s'avèrent porteuses des enjeux sociaux et traduisent la vision crépusculaire, décadente, du monde, vision qui trahit l'inquiétude collective par rapport aux changements qui touchent la société et la sphère des rapports humains, dont les rapports sociaux homme/femme.

Notre analyse a montré que la poétique de la nouvelle est un univers dialogique, accentué socialement par un ensemble des discours qui réunit des stéréotypes, des pratiques culturelles et idéologiques, des voix sociales de rites mythiques, de gestes archaïques, des structures anthropologiques de l'imaginaire. Nous avons donné une signification historique et socioculturelle aux motifs de l'ascension et de l'escalier, qui ont été définis par la lecture textuelle et sémiotique. Pourvues de fonction chronotopique, les figures spatiales de l'escalier et de la montée servent à structurer les phases et les nœuds critiques du cheminement de Boule de suif. Relevant de l'ensemble cosmogonique de l'univers de la nouvelle, la composante archétypale de sens a un mot à dire dans les images investies de configurations géométriques cognitives, et cela en manifestant une vocation historique et idéologique. Nous avons mis en évidence que la voix sociale autoritaire des motifs mythiques que nous avons détectés dans le texte de Maupassant est déstabilisée par l'intervention de voix discursives opposantes; c'est un espace de confrontation conflictuelle. Si le rite d'ascension archaïque est le terrain exclusif des exploits victorieux du héros masculin, le sommet de l'escalier, en tant que lieu de destination ultime dans le haut récit du passé mythique, devient inévitablement un point d'arrivée différent dans le parcours au féminin de Boule de suif. Au sommet métaphorique du parcours, la grandeur de l'acte de bravoure et d'exploit héroïque, accompli au nom de la patrie, est rabaissée par la nature de l'acte sexuel banal. La signification de l'image de la prostituée en fuite se construit par le dialogue de diverses voix discursives dont un groupe définit la fille publique en voyage comme femme aventurière, déviante, transgressant des assignations sociales du sexe féminin. Cette image transcrit l'attitude collective qui émerge dans la société française à cette moitié du siècle envers le changement des mœurs féminines, les revendications féminines de la liberté sociale et l'émergence de la Nouvelle femme, ce qui trahit le fond misogyne de la société française patriarcale du siècle finissant.

À en juger du point de vue des mentalités de notre temps, la nouvelle de Maupassant, en tant que produit culturel de son époque contemporaine, manifeste certes l'inscription du discours sexiste. Si la misogynie est érigée en principe esthétique dans l'expression artistique de l'époque du romancier, « Boule de suif » occupe pourtant une place à part dans l'univers littéraire fin-de-siècle. Bien qu'ils soient repérables dans le texte, les stéréotypes, les préjugés sur la femme, les canons artistiques de la représentation du sexe dit faible sont constamment mis en question, contestés, affrontés. Image incertaine et dissonante, le portrait féminin maupassantien est à situer sous le signe de l'indétermination, de l'irrésolution, de l'ambiguïté. Créé par le travail du texte, cet univers de l'incertitude généralisée s'articule par la géométrie imaginaire étrange du « cercle renversé ». Parmi les forces sociales qui donnent la vie à l'image de Boule de suif, c'est l'émergence de nouveaux critères de la définition de la femme et du féminin, ce qui va de pair avec les processus de démocratisation de la société et les revendications féminines. À une échelle plus large, la représentation de la femme est modelée, dans les strates profondes de signification, par le discours de la société en crise, politique, sociale, culturelle et identitaire, société où les valeurs et les normes sont ressenties en rupture avec celles d'autrefois.

Construite sur l'antinomie entre son extérieur et son être véritable, l'image de l'héroïne de « Boule de suif » atteint le point culminant du sémantisme dans la dernière scène qui est orchestrée par le désordre des ondes sonores au niveau narratif et sémiotique. Nous sommes ici à l'intersection des voix discursives qui catalysent le sens de la situation conflictuelle et dont la voix du genre artistique y apporte une contribution sensible. La fusion du tragique et du comique, deux genres distancés, rend l'essence de l'image de Boule de suif inachevée et sa destinée irréalisée. C'est un aspect parmi tant d'autres qui définissent la différence de l'héroïne par rapport aux hautes figures réputées des grands genres mythiques. Nous avons montré que c'est à cette fusion comico-sérieuse que tiennent l'optimisme de la conception du protagoniste et son orientation idéologique. Comme l'observe Bakhtine, « la vraie tragédie est optimiste (elle ressent l'unité derrière la partie qui s'atrophie); le rire est profondément et conséquemment

optimiste ». C'est que la tragédie et le rire n'ont pas d'illusions, et l'optimisme niais et superficiel leur est étranger<sup>1457</sup>.

Si l'aventure de Boule de suif, relatée par le pinceau du réalisme illusionniste maupassantien, subsiste à l'épreuve du temps, c'est entre autres grâce à cette formidable esthétique de tissu d'espaces blancs qui constitue pour les cinéastes un potentiel inépuisable de possibilités à découvrir, des rebondissements d'intrigue à ajouter et des enjeux sociaux à aborder. C'est à travers ces sphères non remplies que le texte de Maupassant s'ouvre vers des nouvelles problématiques, philosophique, socioculturelle ou idéologique, qui sont abordées dans les adaptations filmiques analysées. C'est là, dans la réalité de l'horizon social différent, que le présent inachevé de l'héroïne de Maupassant trouve un nouveau potentiel qui ne pouvait pas être réalisé dans le texte à son époque contemporaine. Si le parcours d'Élisabeth Rousset, relaté par l'ensemble de moyens techniques du septième art, prend un sens nouveau, c'est qu'il est façonné par l'intervention d'autres voix discursives, originaires d'une époque et d'une société différentes. Or, en tant que produit de palimpseste, l'avatar filmique du protagoniste du texte littéraire prend l'essence signifiante à l'entrecroisement de plusieurs accents d'orientation historique, culturelle et idéologique, de façon qu'y coexistent le contexte historique de la production du film et certains éléments d'une autre contrée, celle de la France au second versant du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'étude de la poétique sociale du texte source a permis d'y faire apparaître les structures discursives qui relèvent de l'ensemble des discours de la société française fin-de-siècle où la nécessité émerge de redéfinir la femme et les critères de la féminité. La projection du tissu discursif du long métrage de Christian-Jaque à travers celui du texte d'origine a permis de déceler l'inscription du même phénomène dans le film. La semiosis discursive de ce dernier s'avère un terrain d'expression de la culture en crise, celle d'une France dans l'immédiat après-guerre, période de haute tension dans la société où le débat sur la question de la femme refait surface. Ce qui fait l'enjeu de cette période c'est l'ensemble d'aspects liés à la vie féminine et aux mœurs féminines, aspects qui ont subi des changements importants lors des années de l'occupation. La (ré)apparition de deux

---

<sup>1457</sup> BAKHTIN Mikhaïl M., *Teorija romana*, t. 3, *op.cit.*, p. 564 (nous traduisons).

variantes du paradigme de la femme hors-normes, la Nouvelle femme et la femme tondue, comme phénomène sociologique et image culturelle, semble être la source du renouvellement du questionnement sur la femme. Comme nous l'avons montré, l'intérêt de ce double paradigme, situé dans le temps et l'espace historiques, tient à ce que son sens s'articule autour de la dichotomie géométrique binaire métaphorique, opposant deux lignes, verticale et horizontale. Cette confrontation des structures spatiales constitue un des points de notre argument, car elle manifeste une vocation sociale sexuée par laquelle la verticale ascendante métaphorique définit le masculin virile, héroïque, fort et victorieux, lié à l'image de la France unie, fière et résistante, alors que la ligne horizontale décrit la féminité sexualisée, suspecte, liée à la collaboration. C'est un des éléments qui contribuent à générer le sens ambivalent et dissonant de l'image de l'héroïne du film. Pour ce qui est du film du cinéaste soviétique, il est lui aussi issu d'une période charnière, celui d'entre deux décennies complexes et différentes de plusieurs points de vue, comme nous l'avons montré. Le début des années 1930 voit entre autres des changements importants dans la politique de l'État-parti envers la question de la femme. Cette époque témoigne du recrutement massif de la main-d'œuvre féminine dans l'industrie et l'agriculture et aussi de la naissance d'une nouvelle identité féminine collective, celle de la Nouvelle femme soviétique. Celle-ci est définie en toute globalité, tant du point de vue de l'apparence physique, visage et corps, des traits de personnalité, que de celui de l'état de la conscience politique et du statut social. Il en résulte des conventions artistiques spécifiques de la représentation iconographique de la femme soviétique, que ce soit la posture, le regard, les habits, le positionnement par rapport à l'homme. L'incarnation soviétique de Boule de suif, Pyška, se trouve au croisement de deux connotations contradictoires qui ne peuvent être comprises que dans le contexte sociohistorique, culturel et politique du film. Bien qu'elle soit par tant de points à l'antipode de la féminité idéale soviétique, Pyška finit par aboutir à la prise de conscience politique par laquelle celle-ci sera guidée vers le mouvement prolétarien, comme le film nous le fait comprendre. Étant donné ses traits de personnalité et surtout son origine prolétaire, cette transformation fait apparaître la fille-paysanne comme ayant le potentiel de devenir la Nouvelle femme soviétique, notion de la nouvelle identité féminine collective.

L'interaction de ces nuances de sens rend l'image du protagoniste socialement pertinente dans la réalité des faits historiques de l'époque en question.

Bien qu'ils soient investis de tant de différences l'un par rapport à l'autre, trois portraits féminins manifestent un certain nombre de traits communs. Tant dans la nouvelle que dans les films, la prostituée en route, active, agressive, militante, est représentée comme une figure singulière, unique et inquiétante, et cela au niveau de toutes les strates du sens, textuel, narratif et discursif. Notre étude a montré que le statut à part de trois figures féminines se manifeste entre autres au niveau de l'ordre générique (récit de route, western, conte populaire russe; genres tragédie/comique, haut/bas) et à celui des motifs mythiques (rites archaïques, parcours hagiographique, structures anthropologiques). En prenant le large et en s'engageant en solitaire dans un trajet éprouvant, la femme usurpe le rôle du protagoniste masculin qui est présumé agir dans ce genre de fiction, que ce soit le récit de route, le *road movie* ou le mythe héroïque de l'ascension.

Il semble que les récits témoignent d'un phénomène culturel commun qui relève, comme le suggère Christine Buci-Glucksmann, de la culture de la crise, dont le tournant du XIX<sup>e</sup> siècle français. Cette culture de la crise voit l'apparition d'une nouvelle différence de la femme en tant que paradigme : « Cette différence est d'emblée intraitable, dérangeante, bouleversant les dialectiques traditionnelles du genre humain et l'individualité, de l'identité (dans un sujet, dans une substance) et de l'altérité. Elle touche aux savoirs, aux langues<sup>1458</sup> ». Mais, si l'écriture, textuelle et filmique, représente Boule de suif comme foncièrement différente, cette altérité est chronotopique, dans la mesure où elle est déterminée par les conditions de production, historiques, sociales et culturelles, de l'œuvre. Chez Maupassant, la femme galante rouennaise est rendue distincte par le regard socialisé par lequel celle-ci est observée et estimée à travers la grille des canons sociaux qui fonctionnent autour de l'échelle évaluative binaire. Liant l'extérieur et le statut social, les règles normatives impliquent un certain idéal de la beauté, des proportions, contours et lignes du corps féminin qui définissent la femme honnête des classes aisées, mariée, domestiquée, docile, obéissante, qui ne se mêle pas des affaires

---

<sup>1458</sup> BUCI-GLÜCKSMANN Christine, « Culture de la crise et mythes du féminin : Weininger et les figures de l'Autre », in *Femmes et fascismes*, THALMANN Rita (éd), *op.cit.*, p. 18.

masculines du monde extérieur comme la politique et la guerre. Englobant toutes les passagères dans la diligence, liées à Boule de suif par plusieurs rapports, la classification de la femme se conjugue en termes de normalité et d'anormalité comportementale et psychologique, par le prisme biologisant : femme honnête ou femme adultère, ménagère ou courtisane, femme normale ou hystérique, femme comme il faut ou nouvelle femme. Réaccentuée en fonction du cadre historique et socioculturel de la réalité soviétique du début des années 1930, l'altérité de Pyška est revêtue des voix discursives différentes que celles qui donnent l'essence à son prototype scriptural. Certaines de ces voix remontent à la pensée intellectuelle russe du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que les autres relèvent du discours idéologique des campagnes politiques du moment. Placé sous le signe des maux sociaux du monde capitaliste, le personnage de la prostituée apparaît porteur de tout ce qui est associé avec le monde étranger et hostile par rapport aux valeurs, sociales et morales, de la société soviétique. Or, de l'autre côté, Pyška, en tant que femme publique et femme du peuple, se lit comme victime double, souffrant de l'exploitation capitaliste et de l'hypocrisie foncière, propre à la morale bourgeoise. Si l'accent est fait sur l'origine notamment paysanne de l'héroïne, cela est investi d'un ensemble des discours idéologiques de la classe paysanne. Telle est entre autres la vision dépréciative que les bolcheviks, majoritairement issus de la classe ouvrière, avant-garde du prolétariat, ont des travailleurs agricoles à cause de leur conservatisme et de la conscience politique déficiente ou manquante. En ce qui concerne le film français, la déviance du protagoniste tient d'abord à son militantisme explicite et actif qui tourne à la violence meurtrière. De cette façon, la signification de l'image de la fille publique, égorgeant un officier prussien, se construit à travers l'association avec de nombreuses figures féminines, historiques, bibliques et fictives, faisant appel au passé éloigné ou mythique et à l'imaginaire artistique. Ce large ensemble des personnages féminins se résume sur le paradigme de la femme qui tue, de la féminité puissante, dangereuse, meurtrière. S'attache à ce discours un autre, celui de la nouvelle femme, femme active, devenue trop indépendante, qui se charge du fardeau de responsabilités en absence de l'homme pendant les années de l'occupation, femme qui participe aux activités de la Résistance.

Nous avons montré la valeur historique du paysage en tant que terrain discursif et dont le sens est façonné par l'intervention des vecteurs historiques, des traces culturelles

et idéologiques en fonction de l'époque respective des récits. Tant dans la nouvelle que dans les films, le paysage est rendu lisible, visible et sensible non seulement graphiquement comme environnement géographique du voyage et narrativement comme un agent agissant dans le cadre de l'intrigue, mais il l'est aussi discursivement à travers la médiation du texte avec le monde de dehors. C'est ainsi que le spectacle de la nature, littéraire et filmique, se manifeste comme site « where social, historical, and geographical conditions allow different voices to express themselves differently than they would under any other conditions<sup>1459</sup> », d'après la perspective bakhtinienne. Notre thèse a montré le rôle que possèdent les configurations géométriques métaphoriques, en tant que vecteurs d'orientation de l'espace et porteuses de vocation discursive, dans le façonnement du sens des images paysagères. Dans les descriptions maupassantiennes, l'ensemble des éléments dont la verticale arrêtée ou descendante est une composante dominante, donne une expression visuelle métaphorique de la nuit de la civilisation, structure discursive du discours décadent fin-de-siècle. Un vecteur idéologique de ce discours est associé aux attitudes collectives envers le phénomène de la mobilité sociale de la femme, verticale (sur l'échelle sociale) et géographique (en termes du déplacement physique). Le dialogue intérieur des discours et des contre-discours produit une vision dissonante, dérangeante, inquiétante, de la femme en mouvement. En ce qui concerne l'iconographie filmique, nous y avons observé des vecteurs historiques et des traces idéologiques différents qui confèrent aux structures fictionnelles des espaces de la nature un sens qui n'est pas le même que celui dans les images littéraires. Dans l'adaptation soviétique, la course de la diligence est encadrée par la boue dont le terrain est englouti. Nous renvoyons à notre interprétation du spectacle de la terre boueuse et du mouvement de la voiture sur la route cahoteuse dont le graphisme se lit entre autres à travers l'opposition par rapport à l'ordre de représentation des espaces qui est en vigueur dans les arts soviétiques au début des années 1930. Cet ordre artistique comprend un ensemble de conventions de représentation du voyage, surtout par train, du territoire géographique, du paysage et de la dynamique du mouvement, ce qui est aussi lié à la perception de l'identité nationale russe et à celle du peuple soviétique. C'est pour cela que le spectacle paysager, représenté dans

---

<sup>1459</sup> FOLCH-SERRA Mireya, « Place, voice, space : Mikhail Bakhtin's dialogical landscape », in *Environnement and planning D*, vol. 8, *op.cit.*, p. 256.



le film, peut être vu comme une métaphore visuelle du monde étranger par rapport à la société soviétique. À l'imagerie de la terre boueuse, il s'attache l'idéologème du capitalisme mondial croupissant. En plus, le décor naturel sert à renforcer la vision de l'hostilité de ce monde par rapport à l'héroïne, représentante du prolétariat rural, femme exploitée et victimisée. Dans le film de Christian-Jaque, la topographie du trajet de la diligence tient entre autres à la référence à la vista non-obstruée des prairies américaines. La présence du western s'annonce dès les premiers cadres du film en impliquant certaines conventions génériques qui s'opèrent tant au niveau de la narration qu'à celui du sens profond des images. Encadré du paysage faisant allusion aux larges espaces du Far West américain, l'iconographie du voyage sert à façonner l'image de Boule de suif en tant que défenseure héroïque de la communauté, et du pays par extension, de l'honneur de la nation, et qui est censée sortir vainqueur d'un rite semé d'épreuves et de confrontations avec des vilains. Or, l'ensemble de différents accents sociaux et de vecteurs historiques place le trajet dans le contexte actuel de la France, celui de l'immédiat après-guerre, en faisant appel aux faits de la Résistance et de la Libération, aux grandes figures historiques du passé héroïque de la nation française.

Nous avons observé la façon dont la voix narratrice n'épargne pas la grosse fille naïve, en proie à des ambitions vaniteuses. La posture du narrateur et la file événementielle sont à situer dans la globalité de la nouvelle dont la poétique est investie des inachèvements et des dissonances, et cela à tous les niveaux, textuel, narratif, spatial, discursif. Le rite archaïque de l'ascension dont la matrice se trouve au fond de la quête initiatique du protagoniste manifeste une vocation historique, dans la mesure où la structure verticale renversée est investie de l'imaginaire crépusculaire fin-de-siècle, exprimant l'état de société où les repères socioculturels, alimentés des mythes réconfortants du passé glorieux des pères, sont brutalement remis en cause. En plus, faisant appel aux mythes fondateurs du passé héroïque, le discours militant et patriotique est aussi celui du révisionnisme politique, identifiable à la société française dans les années d'après-guerre, celles de 1870-80. L'autorité de ce discours est compromise par le discours anti-revanchard qui témoigne de la naissance, dans le champ artistique, de

l'esprit antimilitariste<sup>1460</sup>. C'est dans l'adaptation de Christian-Jaque qu'Élisabeth Rousset a l'opportunité d'accomplir le parcours biblique de Judith, dans un rebondissement inspiré de l'épreuve vécue par Rachel, protagoniste de « Mademoiselle Fifi ». Si cela entraîne des changements radicaux par rapport au parcours de l'héroïne maupassantienne, c'est que cette altérité est d'ordre indiciel. Dans la scène du dénouement, nous avons étudié les structures graphiques (visibles) et sonores (audibles) dont l'espace est structuré et qui fonctionnent comme marqueurs discursifs, tant au niveau global du film qu'à celui du protagoniste. Comme notre étude a montré, le spectacle triomphal présentant l'héroïne victorieuse au sommet métaphorique s'articule par les éléments associés à la fois à deux moments historiques de la Seconde Guerre. Faisant appel à la période de la Libération comme référent historique, le récit filmique est porteur des traces du travail de reconstruction de la mémoire dans lequel s'engage le cinéma de l'immédiat après-guerre. Nous avons examiné deux structures discursives qui s'intègrent dans les formes de l'ensemble audio-visuel : le discours du mythe héroïque du « résistancialisme<sup>1461</sup> » qui est en train d'émerger, et le discours du cinéma qui, se voulant en mission de (ré)écrire et de commémorer l'expérience historique de la France dans la guerre, contribue à l'élaboration de ce mythe. Dans le film de Romm, le récit de route relatant l'aventure de Pyška fait appel au folklore russe qui s'y investit à travers plusieurs aspects formels et structurels, que ce soit le sujet, la distribution des rôles entre les personnages, l'apparence physique des héros, le recours à la vache comme animal cosmogonique. Nous avons observé la façon dont se manifeste la vocation sociale des structures folkloriques dans le film. Une facette de cette vocation est celle qui assure l'efficacité de la propagande visuelle par la fusion de la mythologie populaire et de l'idéologie du Parti. Ainsi, la quête initiatique du protagoniste, fille paysanne, est vouée, par anticipation, à la réussite dans ce récit de route calqué sur le conte populaire et qui raconte l'affrontement entre le prolétariat rural et le capitalisme mondial.

Si, chez Maupassant, le parcours de l'héroïne n'est ni simpliste ni manichéen, c'est que l'achèvement héroïque de la destinée de Boule de suif est dépouillé de la dimension

---

<sup>1460</sup> ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, op.cit., p. 913-19.

<sup>1461</sup> DOUZOU Laurent, « Occupation (France) – Mémoires et débats », in *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 23 mai 2015, URL : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/occupation-france-memoires-et-debats/>>

épique à tous les niveaux du texte en aboutissant à un accomplissement prétentieux et absurde. Il en résulte l'incertitude, la dissonance et l'infinitude dans la représentation de la femme dans la nouvelle de Maupassant. L'élévation sociale à laquelle elle aspire est proscrite à *Boule de suif*, au moins explicitement. En revanche, un sort différent est réservé à ses deux avatars. La narration a subi des modifications sensibles dans deux adaptations, si bien que le dénouement a une signification nouvelle dans l'une que dans l'autre. La féminité sexualisée et dangereuse de la femme en route se fait redresser, tant dans le film de Romm que chez Christian-Jaque. Élisabeth Rousset soviétique l'est par la prise de conscience politique par laquelle elle est illuminée de poursuivre son trajet, sous la tutelle de l'homme, vers les combats du prolétariat contre le capitalisme mondial. Le corps féminin étant déssexualisé, Pyška se trouve sur une bonne voie, vers le processus de reformation, le redressement corporel allant de pair avec celui de la conscience. Ce dénouement sert de terrain d'inscription des vecteurs historiques et des structures idéologiques, dont le discours du concept stalinien du remoulage de l'homme. Dans le film français, la prostituée militante se voit remise à sa place traditionnelle de femme, dans le sens de l'ordre religieux que social. *Boule de suif* résistante est réhabilitée par l'église pour son parcours rédempteur et restituée dans la société par le biais du mariage, dans le statut de l'honnête femme. Nous avons identifié dans cette volte-face narrative l'inscription du discours réglementariste patriarcal d'après-guerre prônant le retour au foyer des femmes françaises, devenues trop actives et trop indépendantes lors des années de l'occupation et de la libération. On a montré comment ce discours, limitant la liberté de la femme, entre en décalage avec celui chantant le triomphe de la Libération et de ses héros, chantant dans le sens direct du mot, par le duo des voix sonores, carillon de la cloche et accords bravoures de *La Marseillaise*, auxquelles rejoint l'indicatif joyeux du western. On a observé comment la signification de ce fracas acoustique à tonalité victorieuse et gaie se construit par la référence au début du film où *La Neuvième* chantée de Beethoven annonce la victoire sur les troupes ennemies.

Les résultats de l'analyse nous permettent d'avancer l'hypothèse que l'un des mystères de l'héroïne de la nouvelle de Maupassant, et celui de son sacrifice absurde en temps de guerre, tient à son potentiel particulier comme construction discursive qui demeure toujours signifiante au siècle suivant. Elle ressurgit surtout à l'époque de crise

ou de haute tension dans la société en traversant les distances, temporelles et géographiques, et transgressant les frontières culturelles. Nous reprenons ici Monica Filmon qui met en relief ce même aspect du personnage de la prostituée: « The figure of the prostitute as a threatening double, both object and subject of the gaze, may be the product of the quest for visibility in the nineteenth century, but informs literary and filmic narratives whose only constant is the desire to reveal the power machine at work in the most eclectic historic times<sup>1462</sup> ».

Notre thèse n'a pas la prétention à une exhaustivité qui est malheureusement impossible à réaliser dans les limites de notre corpus qui ne consiste que d'un récit de Maupassant et de deux adaptations filmiques. C'est pour cela que les résultats que nous avons obtenus ne prétendent aucunement donner des réponses complètes aux questions posées au début de cette étude. Celle-ci se veut plutôt un terrain de départ pour des recherches ultérieures qui pourraient porter sur d'autres adaptations de « Boule de suif » et d'autres problématiques.

Nous pensons notamment, mais pas exclusivement, à deux adaptations américaines de la nouvelle, qui sont issues toutes les deux, comme les films de notre corpus, de la période historique encadrant la Seconde Guerre mondiale, soit *Stagecoach*, western classique de John Ford, sorti sur le grand écran en 1939, et *Mademoiselle Fifi* de Robert Wise, daté de 1944. S'inspirant de deux nouvelles de Maupassant, « Boule de suif » et « Mademoiselle Fifi », ce dernier sort dans les salles de cinéma un peu après le débarquement des troupes alliées en Normandie. Il s'agirait de poursuivre la lecture sociocritique des avatars américains de l'héroïne de Maupassant.

Une autre direction de recherche que nous envisageons pour nos travaux perspectifs consisterait à prolonger la réflexion entreprise dans cette thèse à l'implication des figures spatiales et des motifs mythiques dans la *semiosis* sociale des œuvres artistiques. Il s'agirait de faire une lecture comparative des écrits de Maupassant et ceux d'autres

---

<sup>1462</sup> FILIMON Monica, « On the Threatening Double: The Figure of the Prostitute in Émile Zola's *Nana*, Joseph von Sternberg's *Der Blaue Engel*, and Rainer Werner Fassbinder's *Lola* », in *Excavatio*, vol. XXII, n°1-2, 2007, p. 60.

écrivains réalistes-naturalistes en vue d'étudier la différence entre eux au niveau de l'attitude discursive des configurations géométriques et des rites archaïques.

Finalement, une piste d'étude qui est présentement en chantier explore la question de l'orientation générique des textes de Maupassant, notamment dans le genre sérieux-comique, dans la perspective bakhtinienne. Étant donné la vocation historique du genre artistique, d'après Bakhtine, la question qui se pose est de savoir comment se réalise l'impact du genre sur la représentation de la femme dans la fiction littéraire de Maupassant. Liée à ce champ d'étude, c'est aussi la question des éventuels points de rapprochement entre « Boule de suif », et d'autres récits courts de Maupassant, et le genre russe du 'tragifarce'<sup>1463</sup>. Cette problématique est volontairement négligée dans notre thèse, car, dans les limites imposées, nous n'avons pas pu aborder que de façon superficielle le sujet qui est suffisamment ample pour être l'objet d'une étude entière.

---

<sup>1463</sup> Nous reprenons le terme proposé par Julian Listengarten, dans son étude sur le genre russe comme une extrême forme de tragicomédie. Sur ce point voir : LISTENGARTEN Julia, *Russian Tragifarce : Its Cultural and Political Roots*, Selinsgrove, Susquehanna University Press/ London, Associated University Press, 2000.

## Bibliographie

### Éditions de l'œuvre et de la correspondance de Guy de Maupassant

#### A. Œuvres de Maupassant

MAUPASSANT Guy de, *Contes et nouvelles*, en 2 vol., Louis Forestier (éd.), Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, 1974, vol. 2, 1979.

---, *Fort comme la mort*, Paris : Gallimard, « Folio », 2002.

---, Préface « Le Roman », *Pierre et Jean*, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (éd.), Paris : Albin Michel, 1984. 13-33.

#### B. Préfaces et introductions dans les recueils de contes et de nouvelles

ASSOULINE Pierre, « Préface », *L'Héritage*, Paris : André Versaille, « A s'offrir en partage », 2009. 2-8.

BANCQUART Marie-Claire, « Introduction », *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, Paris : Garnier frères, « Classiques Garnier », 1976. I-XLV.

BECKER Colette, « Introduction », « Notes » et « Dossier », ZOLA, MAUPASSANT, HUYSMANS, CÉARD, HENNIQUE, ALEXIS, *Les Soirées de Médan*, Paris : Le Livre à venir, 1981.

FORESTIER Louis, « Introduction », *Contes et nouvelles*, vol. 1. XXI-LXII.

---, « Préface "Maupassant ou le jeu des masques" », *Boule de suif, La Maison Tellier* suivi de *Madame Baptiste* et de *Le Port*, Paris : Gallimard, « Folio », 1973. 7-24.

---, « Préface "Préface ou Au plaisir des sens" », *La Maison Tellier, Une partie de campagne et autres nouvelles*, Paris : Gallimard, « Folio classique », 1995 [1973]. 7-26.

FRÉMY Dominique, « Filmographie », *Contes et nouvelles*, vol. I, Guy Schoeller (éd.), Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1988. 259-66.

HENNIQUE Léon, « Préface », ZOLA, HUYSMANS, CÉARD, MAUPASSANT, HENNIQUE, ALEXIS, *Les Soirées de Médan*, Paris : Fasquelle, « Le Livre de poche », 1930. 7-11.

LANOUX Armand, « Préface "Maupassant vivant" », *Contes et nouvelles*, vol. I, Louis Forestier (éd.). IX-XIX.

MOURIER-CASILE Pascaline, « Préface », *Boule de suif et autres récits de guerre*, Claude Aziza et Pascaline Mourier-Casile (éd.), Paris : Presses Pocket, « Lire et voir les classiques », 1991. 6-19.

PAGÈS Alain et POTTIER Jean-Michel, « Présentation », « Notes », « Dossier » « Chronologie » et « Bibliographie », ZOLA, MAUPASSANT, HUYSMANS, CÉARD, HENNIQUE, ALEXIS, *Les Soirées de Médan*, Paris : GF Flammarion, 2015. 7-45.

### C. Chroniques et correspondance de Maupassant

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, Jean Bruneau (éd.), Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

Gustave FLAUBERT-Guy de MAUPASSANT, *Correspondance*, Yvan Leclerc (éd.), Paris : Flammarion, 1993.

MAUPASSANT Guy de, *Chroniques*, en 3 vol., Hubert Juin (éd.), Paris : Union générale d'éditions, « 10/18 », série « Fins de siècles », 1980.

---, *Chroniques*. Nouvelle édition augmentée, Arvensa editions, Kindle Edition, 2014.

---, *Chroniques, études, correspondances*, René Dumesnil (éd.), Paris : Librairie Gründ, 1938.

---, *Correspondance*, Jacques Suffel (éd.), en 3 vol., Evreux : Le Cercle du bibliophile, 1973.

### Documents audiovisuels

CHRISTIAN-JAQUE (réal.), *Boule de suif*, France : René Chateau Vidéo, 1 DVD vidéo, 100 min. Mélodrame.

GEORGIEVA Evgenija O., Plakat « Už my bol'sheviki postaraemsja, čtoby vse kolhozniki imeli u nas po korove » (I. Stalin) [Nous, les bolcheviks, ferons de notre mieux pour que tous nos kolkhoziens aient une vache], [Уж мы, большевики, постараемся, чтобы все колхозники имели у нас по корове. (И.Сталин)], 1934, [En-ligne] URL : <www.davno.ru>

*How de Gaulle speech changed fate of France*, BBC, 18 juin 2010, [En ligne] URL : <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/newsnight/8747121.stm>>

РОММ Mikhaïl (réal.), *Pyška*, in *Legendy russkogo kino* [Легенды русского кино], t. 2, *Faina Ranevskaja* [Файна Раневская], Rossija : Starlajn, 2012, 1 DVD vidéo, 64 min. Drame.

## Ouvrages et articles critiques

- ALLEN Douglas, *Myth and Religion in Mircea Eliade*, New York : Routledge, 2002 [1998].
- AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et cliché. Langue, discours, société*, Paris : Nathan, 1997.
- AMOSSY Ruth et MAINGUENEAU Dominique (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Actes du colloque de Cerisy-la-salle, sep. 2002, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, « Cribles – Théories de la littérature », 2003.
- ANDREW Dudley, *André Bazin*, New York : Oxford University Press, 1978.
- , « Adaptation », in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Leo Braudy and Marshall Cohen (ed.), 5<sup>th</sup> edition, New York : Oxford University Press, 1999. 452-60.
- ANGENOT Marc (éd.), *Analyse du discours et sociocritique des textes/ Discours Analysis and Text Sociocriticism*. Edition spéciale de *Discours social/ Social Discourse*. vol. 4, n° 1-2 (Hiver/Winter 1992).
- , *Le Cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles: Bruxelles : Labor, 1986.
- , *L'Immunité de la France envers le fascisme : un demi-siècle de polémiques historiennes*. Suivi de : *Le fascisme dans tous les pays*, Montréal : Chaire James McGill, 2009, « Discours social », vol. XXXI.
- , *Mil huit cent quatre-vingt-neuf : un état du discours social*, Longueuil : Édition du Préambule, « L'Univers des discours », 1989.
- et ROBIN Régine, *La Sociologie de la littérature : un historique*. Suivi d'une *Bibliographie de la sociocritique et de la sociologie de la littérature*, in *Discours social/Social Discours*, Nouvelle série, vol. IX, 2002, CIADEST, 1994.
- A.P., « Maupassant tel qu'on le voit à Moscou », in *Le Monde*, 9 août 1950 : 7.
- ARNAUD-DUC Nicole, « Les Contradictions du droit », in *Histoire des femmes en Occident*, George Duby et Michelle Perrot (dir.), vol. IV, *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par Geneviève Fraisse et Michelle Perrot. 87-117.
- ARON Paul et VIALA Alain, *La Sociologie de la littérature*, Paris : Presses Universitaires de France, 2006.



ATTWOOD Lynne, « Woman, Cinema and Society », in *Red Women on the Silver Screen. Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, Lynne Attwood (ed.). 19-130.

--- (ed.), *Red Women on the Silver Screen. Soviet women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, London : Pandora Press, 1993.

BAGULEY David, *Naturalist Fiction : the Entropic Vision*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990.

BAILBÉ Joseph-Marc et PIERROT Jean (éd.), *Flaubert et Maupassant : écrivains normands*, Institut de Littérature française. Centre d'art, esthétique et littérature, Publications de l'université de Rouen, Paris : Presses Universitaires de France, 1991.

BAKHTIN M. M., *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Michael Holquist (ed.), trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin : University of Texas Press, « University of Texas Press Slavic Series », n° 1, 2011 [1981].

BAKHTINE Mikhaïl M., *Sobranie sočinenij*, v 7 tomah [Œuvres en 7 vol.] [Собрание сочинений], Moskva : Russkie slovari, Jazyki slavjanskih kul'tur, 1997-2012.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris : Éditions Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978.

---, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris : Éditions Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970.

---, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris : Éditions du Seuil, 1970.

BANCQUART Marie-Claire, « Maupassant journaliste », in *Flaubert et Maupassant, écrivains normands*, Joseph-Marc Bailbé et Jean Pierrot (éd.). 155-166.

---, « Maupassant, la guerre et la politique », in *Le Magazine littéraire*, dossier *Maupassant*, n° 156 (janvier 1980) : 18-21.

BARD Christine, *Les Femmes dans la société française au XXe siècle*, Paris : VUEF/Armand Colin, « U. Histoire », 2003.

BARON Anne-Marie, « La Description clinique et l'analyse des états-limites chez Maupassant », in *Revue d'Histoire littéraire de la France, Maupassant*, vol. XCIV, n° 5 (septembre-octobre 1994) : 765-773.

BARTA Peter I., MILLER Paul Allen, PLATTER Charles et al. (ed.), *Carnivalizing Difference. Bakhtin and the Other*, London : Routledge, 2001.

- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Le Seuil, « Pierres vives », 1953.
- , « L'Effet de réel », in *Communications*, n° 11, *Recherches sémiologiques : le vraisemblable*, (1968) : 84-89.
- , « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, n° 8, *Analyse structurale du récit*, « Points » (1966) : 1-33.
- , *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957.
- , *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil, 1975.
- , *SZ*, Paris, Point/Seuil, 1970.
- BASILIO Kelly, « Maupassant au cinéma. À propos de l'adaptation de Pierre et Jean par Luis Buñuel », in *Excavatio*, vol. XII (1999) : 169-176.
- BAYARD Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris : Minuit, 1997.
- BAZIN André, « L'Adaptation ou le cinéma comme Digeste », in *Esprit*, vol.16, n° 146, (juillet 1948) : 32-40.
- , *Le Cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris : Union générale d'éditions, « 10/18 », vol. 988, 1975.
- , *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition définitive, Paris : Éditions du Cerf, 1990.
- , « Préface », RIEUPEYROUT Jean-Louis, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, Paris : Les Éditions du Cerf, « 7<sup>e</sup> art », 1953. 5-16; reproduit in BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition définitive, Paris : Éditions du Cerf, 1990. 217-227.
- BEAURAIN Nicole, PASSEVANT Christiane, PORTIS Larry et al., (éd.), *Le Cinéma populaire et ses idéologies. L'Homme et la société*, Paris : L'Harmattan, 2004.
- BEM Jeanne, « Le "Travail" du texte dans *Boule de suif* », in *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 10, « Texte et psychanalyse », Toronto : Trintexte, 1991. 97-108.
- BENHAMOU Noëlle, *Filles, prostituées et courtisanes dans l'œuvre de Guy de Maupassant. Représentation de l'amour vénal*, Thèse de doctorat, le 7 juin 1996, l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1996.
- (éd.), *Guy de Maupassant, Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises (CRIN)*, vol. 48, Amsterdam–New York, NY : Rodopi, 2007.

- , « De l'influence du fait divers : les Chroniques et Contes de Maupassant », in *Romantisme*, vol, 27, n° 97 (1997) : 47-58.
- BENOIST Stéphanie et MÉRY Marie-Claire (éd.), *Langage et musique. Approches littéraires et linguistiques*, Bruxelles /Université de Bourgogne, Centre Texte, Image, Langage : EME/ C.E.I, « Proximités-Musique », 2015.
- BERDYAEV Nicolas, *The Origin of Russian Communism*, University of Michigan Press : Ann Arbor Paperback, 2004.
- BERNSTEIN Laurie, *Sonia's Daughters. Prostitutes and Their Regulation in Imperial Russia*, Berkeley/Los Angeles/ London : University of California Press, 1995.
- BERTA Michel, « Sainte Elizabeth Rousset dite Boule de Suif », in *Excavatio*, AIZEN, vol. XII (1999) : 121-130.
- BESNARD-COURSODON Micheline, *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant: le piège*, Paris : A.-G. Nizet, 1973 [1972].
- BILODEAU Daniel, « La Synchronisation interne dans le cinéma de S. M. Eisenstein », in *Études littéraires*, vol. 20, n° 3 (1988) : 61-74.
- BLAKE Patricia and HAYWARD Max (ed.), *Dissonant Voices in Soviet Literature*, New York : Pantheon Books, 1962.
- BLOCH Marc, *L'Étrange Défaite*, Paris : Gallimard, « Folio histoire », 1990 [1940].
- BOLSTER Richard, « "Boule de suif" : une source documentaire? », in *Revue de l'histoire littéraire de la France*, n° 6 (novembre-décembre 1984) : 901-908.
- BOLTJANSKIJ Grigorij M. (éd.), *Lenine i Kino* [Lénine et le cinéma], Moskva/Leningrad, 1925.
- BONNEFIS Philippe, *Comme Maupassant*, Lille : Presses Universitaires de Lille, « Objet », 1981.
- BONNELL Victoria, *Iconography of Power : Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkeley and Los Angeles, CA.: University of California Press, « Studies on the history of society and culture », vol. 27, 1997.
- BONNET Gérard, *Les Perversions sexuelles*, Paris : Presses universitaires de France, « Que sais-je », n° 2144, 1983.
- BONZO, « Boule de suif », in *L'Enseignement*, 27 octobre 1945.

BOU HACHEM Amal et LA ROCCA Fabio, « Avant-propos », *Sociétés*, vol. 2, n° 96 (2007) : 5-8, [En ligne] URL : <[www.cairn.info/revue-societes-2007-2-page-5.htm](http://www.cairn.info/revue-societes-2007-2-page-5.htm)>

BOUCHER DE PERTHES Jacques, *De la Femme dans l'état social, de son travail et de sa rémunération. Discours prononcé à la société impériale d'émulation d'Abbeville, dans la séance du 5 novembre 1859*, Abbeville : P. Briez, 1860.

BOULGAKOVA Oksana, « Les Beautés et le pouvoir », in *Le Cinéma « stalinien » : questions d'histoire*, Natacha Laurent (éd.). 95-109.

BOURDET Claude, *L'Aventure incertaine : de la Résistance à la Restauration*, Paris : Stock, « Les Grands sujets », 1975.

BOUREAU Alain, « Maupassant et le cannibalisme social », *Stanford French Review*, vol. II, n° 3 (Winter 1978) : 351-362.

BOURGET Paul, *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, t.I. Paris : Plon, 1922.

BOYER Daniel, *Le Cinéma des années 40 (1939-1950)*, Paris : Dualpha, 2005.

BRUNETIÈRE Ferdinand, « Le Pessimisme dans le roman », in *Revue des Deux Mondes*, n° 70 (1<sup>er</sup> juillet 1885) : 214-26.

BUCH Esteban, *La Neuvième de Beethoven: une histoire politique*, Paris : Gallimard, 1999.

BUCI-GLÜCKSMANN Christine, « Culture de la crise et mythes du féminin : Weininger et les figures de l'Autre », in *Femmes et fascismes*, Rita Thalmann (éd), Paris : Éditions Tierce, « Femmes et sociétés », 1986. 15-30.

BUCKLEY Mary, *Women and Ideology in the Soviet Union*, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo : Harvester Wheatsheaf, 1989.

BUGNON Fanny, « À propos de la violence politique féminine sous la Troisième République », in *Impossibles victimes, impossibles coupables. Les femmes devant la justice (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles)*, Frédéric Chauvaud et Gilles Malandain (dir.). 201-210.

BUISINE Alain, « Paris - Lyon - Maupassant », in *Maupassant. Miroir de la nouvelle*, Jacques Lecarme et Bruno Vercier (éd.). 17-38.

BULGAKOVA Oksana, « The Hydra of the Soviet Cinema », in *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, Lynne Attwood (ed.). 149-174.

- BUNGE Alexander von, « Die Ehe und die Lage der Frau », in *Die Welt vor dem Abgrund. Politik, Wirtschaft and Kultur im kommunistischen Staate*, Iwan Iljin (ed.), Berlin – Steglitz : Eckart Verlag, 1930. 459-471.
- BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, Paris : Armand Colin, 2005 [Nathan, 1996].
- BURRIN Philippe, *La France à l'heure allemande (1940-1944)*, Paris : Le Seuil, 1995.
- BURTON Stacey, « Difference and Convention: Bakhtin and the practice of travel literature », in *Carnivalizing difference. Bakhtin and the Other*, Peter I. Barta, Paul Allen Miller, Charles Platter et al. (ed.). 225-245.
- BURY Marianne, *La Poétique de Maupassant*, Paris : SEDES, 1994.
- BUTLER Judith and WEED Elizabeth (ed.), *The Question of Gender : Joan W. Scott's Critical Feminism*, Bloomington : Indiana University Press, 2011.
- CABANÈS Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, en 2 vol., Paris : Klincksieck, 1991.
- , « Invention(s) de la syphilis », in *Romantisme*, vol. 26, n° 94 (1996) : 89-109.
- CAMPBELL Russel, *Marked Women, Prostitutes and Prostitution in the Cinema*, Madison : University of Wisconsin Press, 2006.
- CAPDEVILLA Luc, « Le Mythe du guerrier et la construction sociale d'un éternel masculin après la guerre », in *Revue française de psychanalyse*, n° 62 (1998) : 607-623.
- , « The Quest for Masculinity in a Defeated France, 1940-1944 », in *Contemporary European History*, n° 10 (2001) : 423-445.
- CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique. Propositions méthodologiques*, Montpellier, Université Paul-Valéry : Éditions du CERS, « Études sociocritiques», 1995.
- CARTMELL Deborah, HUNTER I.Q., KAYE Heidi et al. (ed), *Classics in Film and Fiction*, London/Sterling, Virginia : Pluto Press, « Film/Fiction », n° 20, vol.5, 1996.
- CASTEX Pierre-Georges. « Actualité de Maupassant », in *Le Bel-Ami, Bulletin de l'Association des amis de Maupassant*, n° 3-4 (mars-avril 1955) : 2-10.
- CHAPERON Sylvie, « Haro sur le deuxième sexe », in *Un siècle d'antiféminisme*, Christine Bard (éd), Paris : Fayard, 1999. 269-283.

- CHATMAN Seymour Benjamin, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1980 [1978].
- CHAUVAUD Frédéric et MALANDAIN Gilles (dir.), *Impossibles victimes, impossibles coupables. Les femmes devant la justice (XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Histoire », 2009.
- CHEVASSUS-AU-LOUIS Nicolas, « L'Étrange réconciliation de l'après-guerre », in *La Recherche. L'actualité des sciences*, n° 372, février 2004, p.43, [En-ligne]  
URL : < <http://www.larecherche.fr/savoirs/histoire/etrange-reconciliation-apres-guerre-01-02-2004-81672>>
- CHÉROUX Clément, « Vues du train. Vision et mobilité au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, *Nouvelles pratiques, nouveaux sujets/La critique et ses modèles*, journal numérisé, URL :  
<<http://etudesphotographiques.revues.org/101?lang=en#bodyftn2>>
- CHRISTENSEN Inger, *Litterary Women on the Screen. The Representation of Women in Films*, Bern : Peter Lang, 1991.
- CHRISTIE Ian, « Making Sens of Early Soviet Sound », in *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, Richard Taylor and Ian Christie (ed.). 176-192.
- CIPKO Aleksandr S., « Istoki stalinizma » [Origines du stalinisme], in *Nauka i Žizn'* [Science et Vie], n° 11 et 12 (1988), n° 1 et 2 (1989).
- CLARK Katerina, *The Soviet Novel : History as Ritual*, Bloomington : Indiana University Press, 2000.
- COCHET François, *Comprendre la Seconde Guerre mondiale*, Paris : Studyrama, « Principes », 2005.
- COGNY Pierre, « Maupassant, écrivain de la décadence? », in *Flaubert et Maupassant : écrivains normands*, Joseph-Marc Bailbé et Jean Pierrot (éd.). 197-205.
- , *Le Naturalisme*, Paris : Presses universitaires de France, « Que sais-je? », 1963.
- , « La Rhétorique trompeuse de la description dans les paysages normands de Maupassant », in *Le Paysage normand*, Joseph-Marc Bailbé (éd.), Publications de l'Université de Rouen. Centre d'art, esthétique et littérature, Université de Rouen : Presses universitaires de France, 1980. 159-168.
- COHN Norman, *Les fanatiques de l'Apocalypse. Millénaristes révolutionnaires et anarchistes mystiques au Moyen Age*, trad. Simon Clémendot avec la collaboration de Michel Fuchs et Paul Rosenberg, Paris : Payot, 1983 [1962].

- COLIN René-Pierre, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- COLLINET Michel, « Boule de suif », in *Aube*, 26 octobre 1945.
- CORBIN Alain, *Avènement des loisirs : 1850-1960*, Paris : Flammarion, « Champs. Histoire », 2009 [2001].
- , *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Flammarion, 2006.
- , *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris: Flammarion, 1982 [Aubier Montaigne, 1978].
- , « Incertaines certitudes », in *Romantisme, Amours et société*, vol. 20, n<sup>o</sup> 68 (1990) : 3-8.
- , *Village Bells. Sound and Meaning in the 19<sup>th</sup>-Century French Countryside*, trans. Martin Thom, New York : Columbia University Press, 1998.
- COSTLOW Jane T., SANDLER Stephanie and VOWLES Judith (ed.), *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford, CA : Stanford University Press, 1993.
- CROS Edmond, « Prédiction carcérale et structures de texts: pour une sémiologie de l'idéologique », in *Littérature, Sémiotiques du roman*, n<sup>o</sup> 36 (1979) : 61-74.
- , « Préface », CARCAUD-MACAIRE Monique et CLERC Jeanne-Marie (éd.), *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique. Propositions méthodologiques*. 3-9.
- , *Spécificités de la sociocritique d'Edmond Cros*, vendredi 13 octobre 2006, [En ligne] URL : < <http://sociocritique.fr/spip.php?article6> >
- , *Theory and Practice of Sociocriticism*, trans. Jerome Schwartz, Minneapolis : University of Minnesota Press, « Theory and history of literature », vol. 53, 1988.
- DANGER Pierre, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris : Nizet, 1993.
- DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris : La Découverte, « Repères », 2000.
- DAUDET Alphonse, *Contes du lundi. Œuvres d'Alphonse Daudet*, Paris : Alphonse Lemerre, 1933.

- DAUPHIN Cécile, « Femmes seules », in *Histoire des femmes en Occident*, George Duby et Michelle Perrot (dir.), vol. IV, *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par Geneviève Fraisse et Michelle Perrot. 445-459.
- DE GAULLE Charles, *Allocutions et Messages (1946-1969)*, Paris : Plon, 1999.
- DÉBRAY Regis, propos recueillis par Nicolas Truong, *Le Monde*, 5 mars 2011.
- DELAISEMENT Gérard, *Guy de Maupassant, le témoin, l'homme, le critique*, (Contribution à l'étude générale de l'œuvre avec des documents inédits), en 2 tomes. Orléans : C.R.D.P. de l'Académie d'Orléans-Tours, 1984.
- , *La Modernité de Maupassant*, Paris : Rive droite, 1995.
- DELISLE Jean, « Dans les Couloirs de l'adaptation théâtrale », in *Circuit*, n° 12 (1986) : 3-8.
- DELPORTE Christian et MARÉCHAL Denis (éd.), *Les Médias et la libération en Europe, 1945-2005. Actes du colloque organisé par le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines et l'Institut national de l'audiovisuel, 14, 15 et 16 avril 2006*, Paris : L'Harmattan, 2006.
- DEMIN Valerij, *Tajny russkogo naroda : v poiskah istokov Rusi* [Тайны русского народа: В поисках истоков Руси], Moskva : Izdatel'stvo Veče, 1997.
- DENIS Lily, « Permanence de Maupassant en Russie », in *Europe*, vol 47, n° 482 (juin 1969) : 163-172.
- DENOMMÉ Robert T., « Maupassant's Use of Unanimism in "Boule de suif" », in *Revue de l'université d'Ottawa*, n° 37 (janvier-mars 1967) : 159-166.
- DETHLOFF Uwe, « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant », in *Maupassant et l'écriture*, Louis Forestier (dir.). 117-126.
- DIAMOND Hanna, « Libération ! Quelle Libération ? L'expérience des femmes toulousaines », in *CLIO. Femmes, Genre, Histoire*, n° 1 (1995), [En ligne] URL : <<http://clio.revues.org/517>> ; DOI : 10.4000/clio.517
- DÍAZ Martina, « Maupassant face à Pinard », in *Acta Fabula*, Notes de lecture, [En ligne] URL : <<http://www.fabula.org/revue/document6775.php>>
- DIGEON Claude, *La Crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, Paris : Presses Universitaires de France, 1959.
- DIJKSTRA Bram, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*, New York/Oxford : Oxford University Press, 1986.



- DIZOL Jean-Marie, « Une Écriture précinématographique », in *CinémActionTV*, *Maupassant à l'écran*, numéro spécial, n° 5 (avril 1993) : 20-25.
- DONALDSON-EVANS Mary, « The Decline and Fall of Elisabeth Rousset : Text and Context in Maupassant's *Boule de suif* », in *Australian Journal of French Studies*, vol. XVIII, n° 1 (January-April 1981) : 16-34.
- , *Madame Bovary at the movies. Adaptation, Ideology, Context*, Amsterdam, New York : Rodopi, 2009.
- , « Maupassant et carcan de la nouvelle », in *Cahiers naturalistes*, vol. 46, n° 74 (2000) : 75-82.
- , *Medical Examinations : Dissecting the Doctor in French Narrative Prose, 1857-1894*, Lincoln [Neb.], London : University of Nebraska Press, 2000.
- , *A Woman's Revenge : the Chronology of Dispossession in Maupassant's Fiction*, Lexington, Ky. : French Forum, 1986.
- DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris : Bernard Grasset, 1993.
- , « Misogynies fin-de-siècle », in *Magazine littéraire*, n° 228 (mai 1991) : 20-23.
- DUBY George et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, vol. IV, *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Paris : Plon, 1991.
- , *Histoire des femmes en Occident*, George Duby et Michelle Perrot (dir.), vol. V, *Le XX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par Françoise Thébaud, Paris : Perrin, « Tempus », 2002 [Plon, 1992].
- DUCHEN Claire, « Une Femme nouvelle pour une France nouvelle ? », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 1 (1995), *Résistances et Libérations France 1940-1945*, [En ligne] URL : <<http://clio.revues.org/520>> DOI : 10.4000/clio.520
- , *Women's Rights and Women's Lives in France, 1944-1968*, London and New York : Routledge, 1994.
- DUCHET Claude, « Introductions. Positions et perspectives », in *Socio critique*, Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel Teslaar van (dir.), Paris : Nathan, « Nathan-Université », 1979. 3-9.
- DUDLEY Andrew, *André Bazin*, New York : Oxford University Press, 1978.
- DUFFY Larry, *Le Grand Transit Moderne: Mobility, Modernity and French naturalist fiction*, Amsterdam, New York : Rodopi, 2005.

- DUGAN John Raymond, *Illusion and Reality. A Study of Descriptive Techniques in the Works of Guy de Maupassant*, The Hague, Paris : Mouton, 1973.
- DULĂU Alexandra Viorica, « Guy de Maupassant et le XIX<sup>e</sup> siècle », in *Bulletin des amis de Flaubert et de Maupassant*, n° 7 (1999) : 73-88.
- , « Le Fantastique dans les contes de Maupassant et de Poe », in *Scribd*, [En ligne] URL : <<http://www.scribd.com/doc/17506916/Le-Fantastique-Dans-Les-Contes-de-Maupassant-Et-de-Poe>>
- DUMONT Fabienne et SOFIO Séverine, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », in *Cahiers du genre*, vol. 2, n° 43 (2007), *Genre, féminisme et valeur de l'art* : 17-43, [En ligne] URL : <<http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2.htm>>
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris : Bordas, 1960.
- DUŠENKO Konstantin V. (éd.), *Slovar' sovremennyh citat : 5200 citat i vyraženiij XX i XXI vv. i ih istočniki, avtory, datirovka* [Dictionnaire des citations contemporaines. XX<sup>e</sup> -XXI<sup>e</sup> siècles] [Словарь современных цитат: 5200 цитат и выражений XX и XXI вв., их источники, авторы, датировка], 4<sup>e</sup> édition, Moskva : EKSMO, 2006.
- DUVAL Julien et MARY Philippe (éd.), *Cinéma et intellectuels. La production de la légitimité artistique, Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 161-162, mars 2006, Paris : Seuil, 2006.
- DYER Richard, *The Matter of Images. Essays on Representations*, London and New York : Routledge, 1993.
- ECK Hélène, « Les Françaises sous Vichy. Femmes du désastre – citoyennes par le désastre ? », in *Histoires des femmes en Occident*, George Duby et Michelle Perrot (dir.), vol. V, *Le XX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par Françoise Thébaud. 287-323.
- ECO Umberto, « *Casablanca, or the Clichés are Having a Ball* », in *On Signs*, Marshall Blonsky (ed.), Baltimore, Maryland : John Hopkins University Press, 1985. 35-38.
- ELIADE Mircea, *Images et symboles, Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris : Gallimard, 1952.
- , *L'Épreuve du labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, Monaco : Rocher, « Transdisciplinarité », 2006.
- , *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris : Gallimard, « Folio essais », 1989.

- EMERSON Caryl, « Outer Word and Inner Speech », in *Bakhtin: Essays and Dialogues on his Work*, Gary Saul Morson (ed.). 21-40.
- EPARVIER Jean, *À Paris sous la botte des nazis*, Paris : Éditions Raymond Schall, 1944.
- ESTANG Luc, « Boule de suif », in *Les Étoiles*, 13 octobre 1945.
- ETHIS Emmanuel, « De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales », in *Sociétés*, vol. 2, n° 96 (2007) : 9-20.
- , *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris : Armand Colin, 2005.
- FALKOWSKA Janina, *The Political Films of Andrzej Wajda: Dialogism in Man of Marble, Man of Iron, and Danton*, Providence and Oxford : Berghahn Books, 1996.
- FELDBRUGGE Ferdinand Joseph Maria, VAN DEN BERG Gerard Pieter and SIMONS William B. (ed.), *Encyclopedia of Soviet Law. Law in Eastern Europe*, vol. 28, Dordrecht : M. Nijhoff Publishers, 1985.
- FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris : Denoël/Gonthier, 1977.
- FIGES Orlando, *Natasha's Dance : a Cultural History of Russia*, New York : Metropolitan Books, 2002
- , *Whisperers. Private Live in Stalin's Russia*, New York: Metropolitan Books, 2007.
- FILIMON Monica, « On the Threatening Double: The Figure of the Prostitute in Émile Zola's *Nana*, Joseph von Sternberg's *Der Blaue Engel*, and Rainer Werner Fassbinder's *Lola* », in *Excavatio*, vol. XXII, n° 1-2 (2007) : 47- 60.
- FITZPATRICK Sheila, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times : Soviet Russia in the 1930s*, Oxford : Oxford University Press, 1999.
- FLANAGAN Martin, *Bakhtin and movies. New Ways of understanding Hollywood movies*. Basingstoke [UK]/New York : Palgrave Macmillan, 2009.
- FLAUBERT Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris : Garnier Frères, 1958.
- , *Œuvres complètes de Gustave Flaubert (1876-1877)*, Lausanne : Rencontre, 1965.
- FOLCH-SERRA, Mireya, « Place, voice, space: Mikhail Bakhtin's dialogical landscape », in *Environnement and planning D: Society and Space*, vol. 8 (1990) : 255-274.

- FONYI Antonina, GLAUDES Pierre et PAGÈS Alain (éd.), « Introduction », in *Relire Maupassant. La Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit*, Paris : Classiques Garnier, 2011, « Rencontres », 21, Série « Études dix-neuviémistes », 9, Pierre Glaudes (dir.). 7-10.
- FORESTIER Louis, *Boule de suif et La Maison Tellier de Guy de Maupassant. (Essai et dossier)*, Paris : Gallimard, « Foliothèque », n° 45, 1995.
- (dir.), *Maupassant et l'écriture. Actes du colloque de Fécamp*, 21-22-23 mai 1993, Paris : Nathan, 1993.
- FORMAGLIO Cécile et LECHEVALLIER Anne-Sophie, « Femmes, quels partis pris ? Féminisme et *gender studies* », in *Le mai 68 des historiens: entre identités narratives et histoire orale*, Agnès Callu (dir.), Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2010. 169-82.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, en 3 vol., Paris : Gallimard, « Bibliothèques des histoires », 1976.
- , *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris : Gallimard, « Bibliothèques des histoires », « Tel », vol. 225, 1975.
- FRANK[ENSTEIN] Robert, « Les Français et la Seconde Guerre Mondiale depuis 1945 : lectures et interprétations », in *Histoire et temps présent. Journées d'études des correspondants départementaux, 28-29 novembre 1980*, Paris : CHGM/IHTP (CNRS), 1981. 25-39.
- FRÉRIS Georges, « Le Roman de guerre: entre autobiographie et histoire? », in *Écrire la guerre*, Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering (éd.), Université de Clermont-Ferrand II, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Université Blaise-Pascal : Presses Universitaires Blaise-Pascal / Clermont-Ferrand, « Littératures », 2000. 141-149.
- FRINAULT Thomas, *Le Pouvoir territorialisé en France*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Didact Sciences politiques », 2012.
- GAMBIER Yves, « Adaptation : une ambiguïté à interroger », in *Meta*, vol. XXXVII, n° 3 (1992) : 421-425.
- GARCIA Patrick, « Images télévisées d'une commémoration : le 8 mai 1945 », in *Les Médias et la libération en Europe : 1945-2005*, Christian Delporte et Denis Maréchal (éd.). 419-438.
- GARDIES André, *Le Récit filmique*, Paris : Hachette, « Contours Littéraires », 1993.

- GAUDEFROY-DEMOMBYNES Lorraine Nye, *La Femme dans l'œuvre de Maupassant*, Paris : Mercure de France, 1943.
- GAUDREAULT André et GROENSTEEN Thierry (dir.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*. [Actes du colloque de Cerisy, 14-21 août 1993], Québec-Angoulême : Nota-Bene/CNBDI (Centre national de la bande dessinée et de l'image), 1998.
- GAUTHIER Marie-Véronique, « Sociétés chantantes et grivoiserie au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Romantisme. Amours et société*, vol. 20, n° 68 (1990) : 75-86.
- GENET Jean, *Balcon*, in *Œuvres complètes*, t. IV, Paris : Gallimard, 1968.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Éditions du Seuil, « Essais », 1982.
- GÉRARD Henri, « Boule de suif », in *L'Époque*, 31 octobre 1945.
- GIACCHETTI Claudine, *Maupassant. Espaces du roman*, Genève : Droz S.A., 1993.
- GILAREVSKIJ R. S. et KRYLOVA N. V., « La Translittération des caractères cyrilliques », in *Bulletin des bibliothèques de France* n° 6, 1961, [En-ligne] URL : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1961-06-0279-002>. ISSN 1292-8399.
- GINZBURG Carlo, *Clues, Myths, and the Historical Method*, trans. John and Anne Tedeschi, London, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1989.
- GIRARD René, *Le Bouc émissaire*, Paris : Grasset & Fasquelle, 1982.
- , *La Violence et le sacré*, Paris : Bernard Grasset, 1972.
- GODARD Jean-Luc, « Lettre aux Cahiers », in *Cahiers du cinéma*, n° 508 (décembre 1996) : 14-16.
- GOETSCHER Pascale, « Fêtes de la Libération : images et sons médiatiques » in *Les Médias et la Libération en Europe : 1945-2005*, Christian Delporte et Denis Maréchal (éd). 203-221.
- GOLDBERG MOSES Claire, *French Feminism in the 19th century*, Albany, N.Y. : State University of New York Press, 1984.
- GRASSET Joseph, « Hystérie », in *Dictionnaire encyclopédique des Sciences médicales*, Amédée Dechambre (dir.), Paris : Masson/Asselin, 4<sup>e</sup> série, vol. 15, 1889. 240-352.

- GREGORIO Laurence A., *Maupassant's Fiction and the Darwinian View of Life*, New York : Peter Lang, « Currents in Comparative Romance Languages and Literatures », vol. 143, 2005.
- GREIMAS Algirdas Julien et COURTES Joseph (éd.), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol.1, Paris : Hachette, 1979.
- GRENIER Roger, *Le Palais des livres*, Paris : Gallimard, 2011.
- GRÉVY Jérôme, *Le Cléricalisme, voilà l'ennemi! Un siècle de guerre de religion en France*, Paris : Armand Colin, « Les Enjeux de l'histoire », 2005.
- GROENSTEEN Thierry, « Fiction sans frontières », in *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation. Littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, [Actes du colloque de Cerisy, 14-21 août 1993], André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.). 9-29.
- GROGAN Susan K., *French Socialism and Sexual Difference : Women and the New Society, 1803-44*, New York : St. Martin's Press, 1992.
- GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris : Natan, « Lettres supérieures », 2000.
- GUBACK Thomas, « Derrière les ombres de l'écran : le cinéma américain en tant qu'industrie », in *La Sociologie du cinéma. Sociologie et sociétés*, vol. 8, n° 1 (1976) : 5-24, [En ligne] URL : <<http://id.erudit.org/iderudit/001317ar>> DOI: 10.7202/001317ar.
- GUIGUET Claude, « Téléfilmographie de Maupassant », in *Cinémaction TV5*, « Maupassant à l'écran », n° 5 (avril 1993) : 175-214.
- GUILHAUMOU Jacques et MALDIDIER Denise, « De nouveaux gestes de lecture ou le point de vue de l'analyse de discours sur le sens », in *Discours et archive: expérimentations en analyse du discours*, Jacques Guilhaumou, Denise Maldidier et Régine Robin (éd.). 193-202.
- et ROBIN Régine (éd.), *Discours et archive: expérimentations en analyse du discours*, Liège : Mardaga, 1994.
- HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette, 1996.
- , « Texte littéraire et métalangage », in *Poétique*, n° 31 (été 1977) : 261-284.
- , *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris : Presses Universitaires de France, « Écriture », 1984.

- , « Textualité, morale et socialité », (Recueil des textes provisoires), Colloque international *La littérature comme objet social*, organisé par le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIO), Québec, les 26-28 octobre 1994.
- HARDING Sandra G., *The Science Question in Feminism*, Milton Keynes : Open University Press, 1986.
- HASKELL Molly, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, New York, Holt : Rinehart and Winston, 1973.
- HAYDEN Debora, « Guy de Maupassant and Friedrich Nietzsche. A Comparison of Two Cases of 19<sup>th</sup> Century General Paresis », in *Neurological disorders in Famous Artists. Frontiers of Neurology and Neuroscience*, Julien Bogousslavsky et François Boller (ed.). vol.19, Basel : Karger, 2005. 9-16.
- HAYNES John, *New Soviet Man. Gender and Masculinity in Stalinist Soviet cinema*. Manchester : Manchester University Press, 2003.
- HECTOR, « Boule de suif », in *Réveil de l'Art*, 15 novembre 1945.
- HEJINIAN Lyn, *The Language of Inquiry*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2000.
- HELLER Michel, *Le Monde concentrationnaire et la littérature soviétique*, Lausanne : L'Age d'Homme, 1974.
- HENRY Maurice, « Boule de suif », in *Pays*, 24 octobre 1945.
- HIRSCHKOP Ken, « Introduction: Bakhtin and cultural theory », in *Bakhtin and cultural theory*, Ken Hirschkop and David Shepherd (ed.). 1-38.
- and SHEPHERD David (ed.), *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester and New York : Manchester University Press, 1989.
- HOFSTADTER Douglas R., *Gödel, Escher, Bach : an Eternal Golden Braid*, New York : Vintage Books, 1980 [Basic Books, 1979].
- HUTCHEON Linda, *A Theory of Adaptation*, New York : Routledge, 2006.
- INTERIM, « Boule de suif de Christian Jaque », in *Marseillaise*, 31 octobre 1945.
- JACKSON Julian, *Living in Arcadia : Homosexuality, Politics, and Morality in France from the Liberation to AIDS*, Chicago and London : University of Chicago Press, 2009.

- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale. Rapports internes et externes du langage*, Paris : De Minuit, « Arguments », n° 57, 1974.
- JALADIEU Corinne, *La Prison politique sous Vichy: l'exemple des centrales d'Eysses et de Rennes*, Paris : L'Harmattan, « Logiques sociales », Série « Déviance et société », 2007.
- JAMESON Fredric, « Cognitive Mapping », in *Marxism and the interpretation of culture*. Cary Nelson, Lawrence Grossberg (ed.), Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988. 347- 360.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, *Le Cinéma des Français. La V<sup>e</sup> République, 1958-1978*, Paris : Stock, « Cinéma », 1979.
- JEANNE René, « Résistance 1871. *Boule de suif* (Paramount) », in *La France au combat*, 1<sup>er</sup> novembre 1945.
- JENNINGS Chantal, « La Dualité de Maupassant : son attitude envers la femme », in *Revue des Sciences Humaines*, t. XXXV, n° 140 (oct.-déc. 1970) : 559-578.
- JONES Colin, *France. Cambridge Illustrated History*, Cambridge : Cambridge University Press, 1994.
- JONES Kent, « Heartbreak House: Fassbinder's BRD Trilogy », in *The Criterion collection*, September 29, 2003, [En ligne] URL : < <http://www.criterion.com/current/posts/1046-heartbreak-house-fassbinder-s-brd-trilogy> >.
- KAYE Heidi and WHELEHAN Imelda, « Introduction : Classics Across the Film/Literature Divide », in *Classics in Film and Fiction*, Deborah Cartmell, I.Q. Hunter, Heidi Kaye et al. (ed.). 1-10.
- KELLY Michael, « The Reconstruction of Masculinity at the Liberation », in *The Liberation of France, Image and Event*, Harry R. Kedward and Nancy Wood (ed.), Oxford : Berg, 1995. 117-128.
- KENEZ Peter, *Cinema and Soviet Society, 1917-1953*, Cambridge : Cambridge University Press, 1992.
- KON Igor S., « Russia (*Rossiyskaya Federatsiya*) », in *The International Encyclopedia of sexuality*, vol. II, *India to South Africa*, Robert T. Francoeur (ed.), New York : Continuum, 1999.
- KOOPMAN-THURLINGS Mariska, *Vers un autre fantastique. Etude de l'affabulation dans l'œuvre de Michel Tournier*, Amsterdam : Rodopi B.V., « Faux titre : études de langue et littérature françaises », 1995.



LABBÉ Mathilde, « Ce que le cinéma fait à "Boule de suif" », in *Fabula-LhT*, n° 2, *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*, décembre 2006, [En ligne]  
URL : <<http://www.fabula.org/lht/2/Labbe.html>>.

LAMBEK Michael (éd.), *A Reader in the Anthropology of Religion*, Malden, MA, USA : Blackwell, 2008.

LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994. De La Libération de Paris à Libera me*, Paris : L'Harmattan, 2001.

LAPIDUS Gail Warshofsky, *Women in Soviet Society: Equality, Development, and Social Change*, Berkely, Los Angeles, London : University of California Press, 1978.

LATYNINA Julia, « New Folklore and Newspeak », in *Re-entering the Sign: Articulating New Russian Culture*, Ellen E. Berry et Anesa Miller-Pogacar (ed.), Ann Arbor : University of Michigan Press, 1995. 79-90.

LAURENT Natacha (éd.), *Le Cinéma « stalinien » : questions d'histoire*, Université de Toulouse / Cinémathèque de Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2003.

LE BON Gustav, *Psychologie des foules*, Paris : Félix Alcan, 1895

LE BRIS Louis, *Le Western: grandeur ou décadence d'un mythe ?*, Paris : L'Harmattan, 2012.

LECARME Jacques et VERCIER Bruno (éd.), *Maupassant. Miroir de la nouvelle*. Actes du colloque *La Nouvelle : Maupassant et après*, Cérisy, 27 juin – 7 juillet 1986, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 1988.

LEDUC Alain, « Réflexions sur le sens musical et sa transmission : l'exemple de la *Sixième Symphonie* de Gustav Mahler », in *Langage et musique. Approches littéraires et linguistiques*, Stéphanie Benoist et Marie-Claire Méry (éd.). 101-24.

LEFÈVRE Thierry, « Syphilis et auto-médication au tournant du siècle », in *Revue d'histoire et de la pharmacie*, 83, *Médicaments et pharmaciens*, numéro supplémentaire, n° 306 (1995) : 43-51.

LEGLISE Paul, *L'Histoire de la politique du cinéma français*, vol. 2, *Entre deux républiques, 1940 -1945*, Paris : Pierre Lherminier, 1977.

LENIN Vladimir I., *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 1-55 [Œuvres complètes, en 55 vol.] [Полное собрание сочинений], Institut marksizma-leninizma pri CK KPSS, Moskva : Izdatel'stvo političeskoj literatury, 1967-75, izdanie pjatoe.

LISTENGARTEN Julia, *Russian Tragifarce: Its Cultural and Political Roots*, Selinsgrove : Susquehanna University Press / London : Associated University Press, 2000.

- LIVERS Keith A., *Constructing the Stalinist Body. Fictional Representations of Corporeality in the Stalinist 1930s*, New York : Lexington Books, 2004.
- LLOYD Christopher, « Maupassant et les stéréotypes nationaux », in *Dix-neuf-vingt. Revue de littérature moderne*, n° 6 (oct.1998) : 9-24.
- LOTMAN Jurij Mikhaïlovich, *The Structure of the Artistic Text*, trans. Gail Lenhoff and Ronald Vroon, Ann Arbor, Mich.: The University of Michigan Press, Department of Slavic Languages and Literatures, « Michigan Slavic Contributions », iss.7, 1977.
- LOWRY Edward, *The Filmology Movement and Film study in France*, The University of Michigan : UMI Research Press, « Studies in Cinema», 1985.
- MALCUZYNSKI M.- Pierrette, *Entre-dialogues avec Bakhtin, ou Sociocritique de la [dé]raison polyphonique*, Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 1992.
- MALDIDIER Denise, « L'Inquiétude du discours », in *Analyse du discours et sociocritique des textes/ Discours Analysis and Text Sociocriticism*. Edition spéciale de *Discours social/ Social Discourse*, vol. 4, n° 1-2 (Hiver/Winter 1992) : 9-18.
- MALINOWSKI Bronislaw, « Myth in Primitive Psychology », in *A Reader in the Anthropology of Religion*, Michael Lambek (ed.) Malden, MA, USA : Blackwell, 2008. 168-175.
- Manifeste*, Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST), [En ligne] URL : <<http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html>>
- MARCHALONIS Shirley, « Filming the Nineteenth Century: *Little Women* », in *Nineteenth-Century Women at the Movies: Adapting Classic Women's Fiction to Film*, Barbara Tapa Lupack (ed.), Bowling Green, OH : Bowling Green State University Popular Press, 1999. 257-274.
- MARMOT Raim Anne, *La Communication non-verbale chez Maupassant*, Paris : A.-G. Nizet, 1986.
- MARTIN Uwe, « Freude Freiheit Götterfunken : Über Schiller's Schwierigkeiten beim Schreiben von Freiheit », in *Cahiers d'études germaniques*, n° 8 (1990) : 9-18.
- MARX et ENGELS, *Sur la Religion*, Paris : Sociales, 1968.
- MAST Gerald, *The Comic Mind. Comedy and the Movies*, Indianapolis / New York : The Bobbs-Merrill Company Inc., 1973.
- MATHEWSON Rufus W., Jr., *The Positive Hero in Russian Literature*, 2<sup>nd</sup> ed., Evanston, IL. : Northwestern University Press, « Studies in Russian Literature and Theory », 1999 [1958].

MATLOCK Jann, *Scenes of Seduction : Prostitution, Hysteria, and Reading Difference in Nineteenth-century France*, New York : Columbia University Press, 1994.

MATUSZEWSKI Boleslas, « A New Source of History: the Creation of a Depository for Historical Cinematography », trans. Julia Bloch Frey, in *Cultures* 2, n° 1 (1974) : 219-222.

Maupassantiana, [En ligne] URL :

[http://www.maupassantiana.fr/Filmographie/accueil\\_filmographie.html](http://www.maupassantiana.fr/Filmographie/accueil_filmographie.html)

MAYNE Judith, *Kino and the Woman Question. Femininsm and Soviet Silent Film*, Columbus : Ohio State University Press, 1989.

MCDONALD Archie, *Shooting Stars: Heroes and Heroines of Western Film*, The University of Michigan : Indiana University Press, 1987.

MC MILLAN James F., *Twentieth-Century France. Politics and Society, 1898-1991*, London, New York, Melbourne, Auckland : Edward Arnold, 1992.

MEDVEDEV Pavel, Cercle de BAKHTINE, *La Méthode formelle en littérature: introduction à Une poétique sociologique*, trad. Bénédicte Vauthier et Roger Comtet, Paris : Presses Universitaires du Mirail, « Interlangues. Textes », 2008.

MELLERSKI Nancy C. and KLINE Michael B., « Liberating Maupassant: Christian-Jaque's Boule de suif (1945) », in *The French Review*, vol.12, n° 5 (Apr. 1999) : 867-876.

MESSANA Paola, *Kommunalka. Une histoire de l'Union soviétique à travers les appartements communautaires*, Paris : Jean-Claude Lattès, 1995.

METZ Christian, « Le Cinéma : langue ou langage? », in *Communications*, vol.4, n° 4 (1964) : 52-90.

---, *Essais sur la signification au cinéma*, en 2 vol., Paris : Éditions Klincksieck, « Esthétique », 1971.

---, *Langage et cinéma*, Paris : Larousse, 1971.

---, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris : Union générale d'éditions, « 10/18 », Série « Esthétique », 1977.

MILANI Raffaele, *Art of the Landscape*, trans. Federici Corrado, Montreal : McGill – Queen's University Press, 2009.

MITCHELL W.J.T., *Landscape and Power*, Chicago : University of Chicago Press, 1994.

MITRY Jean, « Boule de suif », in *Plaisir des hommes*, 7 novembre 1945.

- MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris : Éditions de Minuit, 1956.
- MORSON Gary Saul (ed.), *Bakhtin: Essays and Dialogues on his Work*, Chicago : Chicago University Press, 1986.
- MÖSER Cornelia, *Féminismes en traduction. Théories voyageuses et traductions culturelles*, Paris : Archives contemporaines, 2013.
- MUEL-DREYFUS Francine, *Vichy et l'éternel féminin. Contribution à une sociologie politique de l'ordre des corps*, Paris : Le Seuil, 1996.
- MUKHERJEE Tutun, « Woman in the Patriarchal Unconscious: Western Films of John Ford and Howard Hawks », in *Indian Journal of American Studies*, vol. 26, n° 1 (Winter 1996) : 99-107.
- MULVEY Laura, « Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) », in *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke : MacMillan, 1989. 29-38.
- , « Plaisir visuel et cinéma narratif », in *CinémAction*, n° 67 (1993) : 17-23.
- , *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1989.
- , « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Screen*, vol.16, n° 3 (autumn 1975) : 6-18.
- Musée d'Orsay, « Jean-François Millet, *L'Angélus* », [En ligne] URL : [http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&tx\\_commentaire\\_pi1%5BshowUid%5D=339](http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&tx_commentaire_pi1%5BshowUid%5D=339)
- NAMER Gérard, *Batailles pour la mémoire. La commémoration en France de 1945 à nos jours*, Paris : Papyrus, 1983.
- NEIBERG Michael S., *Blood of Free Men: The Liberation of Paris, 1944*, New York, NY : Basic books, 2012.
- NEVEUX Georges, « Boule de suif : un film de Christian-Jaque », in *Terre des hommes*, 2 novembre 1945.
- NORTH Michael, *Camera Works: Photography And The Twentieth-century Word*, Oxford, New York : Oxford University Press, 2005.
- OLEKSY Elżbieta H., OSTROWSKA Elżbieta and STEVENSON Michael (ed.), *Gender in Film and the Media. East-West Dialogues*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 2000.

- OMS Marcel, « *Le Boule-de-suif* de Christian-Jaque », in *Maupassant à l'écran, CinémAction TV*, n° 5 (avril 1993) : 57-60.
- OSCHERWITZ Dayna and HIGGINS MaryEllen, *Historical Dictionary of French Cinema*, Lanham, Maryland : The Scarecrow Press, Inc., « Historical Dictionaries of Literature and the Arts », n° 15, 2007.
- OŽEGOV Sergej I., *Slovar' russkogo jazyka* [Dictionnaire de la langue russe] [Словарь русского языка], pod red. N.I. Švedovoi, 21 izdanie, Moskva : Russkij jazyk, 1989 [1949].
- PAGÈS Alain, « A Propos d'une origine littéraire : Les Soirées de Médan », *Nineteenth Century French Studies*, vol. XII, n° 1-2 (fall-winter 1983-1984) : 207-212.
- PALMER R. Barton, « A Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of Film Noir », in *A Companion to Literature and Film*, Robert Stam and Alessandra Raengo (ed.), Blackwell : Malden, 2004. 258-277.
- PARIS Henri, *Stratégie soviétique et chute du Pacte de Varsovie: la clé de l'avenir*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1995.
- PERROT Michelle, « Sortir », in *Histoire des femmes en Occident*, George Duby et Michelle Perrot (dir.), vol. IV, *Le XIX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par Geneviève Fraisse et Michelle Perrot. 467-94.
- PEWZNER-APELOIG Evelyne, « Littérature et psychiatrie. Les Théories psychiatriques du XIX<sup>e</sup> siècle dans *Le Horla* de Maupassant », in *Annales médico-psychologiques*. vol.155, n° 2 (1997) : 131-135.
- PIERROT Jean, « Espace et mouvement », in *Flaubert et Maupassant. Écrivains normands*, Joseph-Marc Bailbé et Jean Pierrot (éd.). 167-196.
- PIPER Marion V., « Les Soirées de Médan : Quelques attitudes modernes envers la guerre », in *Signum*, n° 3 (1976) : 29-44.
- PLANTÉ Christine, « La Place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 3 (2003) : 655-668, [En ligne] URL : <[www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-655.htm](http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-655.htm)> DOI : 10.3917/rhlf.033.0655
- PLUTARQUE, *De Gloria Atheniensium*, Jean-Claude Thiolier (éd.), Paris : Presses Paris-Sorbonne, 1985.
- POIRIER Jacques, *Judith. Echos d'un mythe biblique dans la littérature française*, Rennes: Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004.

- POLLARD Miranda, *Reign of Virtue : Mobilizing Gender in Vichy France*, Chicago and London : University of Chicago Press, 1998.
- POLLOCK Griselda, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, London, New York : Routledge, « Routledge Classics », 2003.
- POYET Thierry, *Maupassant, une littérature de la provocation*, Paris : Kimé, « Détours littéraires », 2011.
- PRAMAGGIORE Maria et WALLIS Tom, *Film: A Critical Introduction*, Boston : Pearson & Allyn and Bacon, 2008 [2005].
- PROPP Vladimir Ja., *Morphologie du conte*, trad. Claude Ligny, Paris : Éditions du Seuil, « Bibliothèque des sciences humaines », 1970.
- , *Morphology of the Folktale*, Louis A. Wagner (ed.), Austin and London: University of Texas Press, 1970 [1968].
- PROUDHON Pierre-Joseph, *Système des contradictions économiques ou philosophie de la misère*, t. II, Paris : Guillaumin et C<sup>ie</sup>, 1846.
- PUSHKAREVA Natalia, *Women in Russian History. From the Tenth to Twentieth Century*, trans. Eve Levin, Armonk, London : M.E. Sharp, 1997.
- REGNARD-DROUDOT Céline, « Dénoncer et dire la souillure. Les femmes victimes d'attentats à la pudeur devant la cours d'assises du Var au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Impossibles victimes, impossibles coupables. Les femmes devant la justice (19<sup>e</sup> – 20<sup>e</sup> siècles)*, Frédéric Chauvaud et Gilles Malandain (dir.). 33-44.
- RENOIR Jean, *Ma Vie et mes films*, Paris : Flammarion, 1974.
- REY-DEBOVE Josette et REY Alain (éd.), *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Nouvelle édition du Petit Robert, Paris : Le Robert, 2008.
- RICARDOU Jean, « Plume et caméra », in *Problèmes du nouveau roman*, Paris : Seuil, « Tel quel », 1967. 69-79.
- RIEUPEYROUT Jean-Louis, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, Paris : Les Éditions du Cerf, « 7<sup>e</sup> art », 1953.
- RIPA Yannick, *La Ronde des folles. Femme, folie et enfermement au XIX<sup>e</sup> siècle (1838-1870)*, Paris : Aubier, 1986.
- ROBEL Léon, « Préface », ROBIN Régine, *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*. 9-12.

- ROBERTS Mary Louise, *Disruptive Acts: the New Woman in Fin-de-siècle France*, Chicago/London : University of Chicago Press, 2002.
- ROBICHEZ Jacques, *XIX<sup>e</sup> siècle français : le siècle romantique*, Paris : Seghers, 1962.
- ROBIN Régine, *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris : Payot, 1986.
- , « De la Sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture : le projet sociocritique », in *Littérature*, vol. 70, n° 70 (1988), Médiations du social, recherches actuelles, 99-109, [En ligne] URL : </web/revues/home/prescript/article/litt\_0047-4800\_1988\_num\_70\_2\_2284>
- ROMM Mikhaïl, *Izbrannye proizvedenija*, v 3 tomah, [Œuvres sélectionnées] [Избранные произведения], t. 2, « O sebe, o ljudjah, o fil'mah » [O себе, о людях, о фильмах], Moskva : Iskustvo, 1980-1982.
- ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Écraniques : le film du texte*, Lille : Presses Universitaires de Lille, « Problématiques », 1990.
- ROUDINESCO Elizabeth, *La Bataille de cent ans : histoire de la psychanalyse en France, 1885-1939*, vol. I, Paris : Ramsay/Seuil, 1986.
- ROUSSO Henry, *Le Syndrome de Vichy : 1944 – à nos jours*, Paris : Seuil, 1990 [1987].
- ROWE Kathleen, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of laughter*, Austin : The University of Texas Press, 1995.
- ROY André, *Dictionnaire du film. Tous les termes de la technique, de l'industrie, de l'histoire et de la culture cinématographiques*, Outremont : Logiques, 1999.
- RUTHERFORD Anne, « Cinema and Embodied Affect », in *Senses of Cinema*, iss. 25, March 2003, [En ligne] URL: <http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/embodied\_affect/>.
- , « Precarious Boundaries: Affect, Mise-en-Scene, and the Senses in Theodoros Angelopoulos's Balkans epic », in *Text and Image : Art And The Performance Of Memory*, Richard Cándida Smith (ed.), New Brunswick (U.S.A) and London (UK) : Transaction Publishers, « Memory and Narrative », 2006. 63-84.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris : Gallimard, « Idées », 1948.
- , *Situation III*, Paris : Gallimard, 1947.
- SAUL Samir, « La Libération de la France dans les quotidiens canadiens », in *Les Médias et la Libération en Europe, 1945-2005*, Christian Delporte et Denis Maréchal (éd.). 183-202.

- SAVINIO Albert, *Maupassant et l'Autre* suivi de *Tragédie de l'enfance*, trad. Michel Arnaud, Paris : Gallimard, « Du monde entier », 1977.
- SCHICKEL Richard, *D.W. Griffith : An American Life*, New York : Hal Leonard Corporation, 1996 [1986].
- SCHIVELBUSCH Wolfgang, *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München/Wien : Hanser, 1977.
- SCHRIJVER Frans J., *Regionalism After Regionalisation: Spain, France and the United Kingdom*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2006.
- SCOTT Joan Wallach, *Gender and the Politics of History*, New York : Columbia University Press, 1988.
- , « Gender : a Useful Category of Historical Analysis » in *The American Historical Review*, vol. 91, n° 5 (Dec. 1986) : 1053-1075.
- , « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », in *Les Cahiers du GRIF*, vol.37, n° 37-38, *Le Genre de l'histoire* (1988) : 125-153.
- SÉRIOT Patrick, « Préface », VOLOŠINOV Valentin N., *Marxisme et philosophie du langage. Les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage*. 14-109.
- SHAPINSKAYA Ekaterina N., « Social Construction of Gender Roles in Soviet Film », in *Gender in Film and the Media. East-West Dialogue*, Elżbieta H. Oleksy, Elżbieta Ostrowska and Michael Stevenson (ed.). 150-55.
- SHERARD Robert Harborough, *The Life, Work, and Evil Fate of Guy de Maupassant (Gentilhomme de Lettres)*, Folcroft, Pa.: Folcroft Library Editions, 1976 [London, T. Werner Laurie LTD, 1926]
- SHKLOVSKY Victor, « Art as Technique », in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lee T. Lemon and Marion J. Reiss (ed.), Lindolc : University of Nebraska Press, 1965. 3-24.
- SMEETS Marc, « Huysmans, Maupassant et Schopenhauer : note sur la métaphysique de l'amour », in *Guy de Maupassant*, Noëlle Benhamou (éd.). 21-31.
- SMITH Anthony, *National Identity*, Harmondsworth : Penguin, 1991.
- SORENSEN Chris, « You can expense that ?! », in *Maclean's, Canada's National Magazine*, iss.125, n° 9 (March 12 2012) : 45.



- STALIN Iosif V., *Sočinenija* [Œuvres] [Сочинения], t.1-18, Moskva/Tver', Gosudarstvennoe izdatel'stvo političeskoj literatury, 1946-2006.
- STALLYBRASS Peter and WHITE Allon (ed.), « Introduction », *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, NY and London : Cornell University Press and Methuen Books, 1986. 1-20.
- STAM Robert, « Introduction : The Theory and Practice of Adaptation », *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Robert Stam and Alessandra Raengo (ed.). 1-52.
- , *Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1989.
- and RAENGO Alessandra (ed.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden, MA : Blackwell Publishing, 2005.
- STEINER Georges, *Real presences*, Chicago : University of Chicago Press, 1989
- STERN Daniel, *Histoire de la Révolution de 1848*, Paris: A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1869.
- SWART Koenraad W., *The Sense of Decadence in Nineteenth-century France*, The Hague : M. Nijhoff, 1964.
- TABET André, « Boule de suif », in *Le Message du Midi*, 27 octobre 1945.
- TANNER Tony, *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore and London : The John Hopkins University Press, 1979.
- TARR Carrie, « From Stardom to Eclipse : Micheline Presle and Post-war French cinema », in *Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National identities in European Cinema 1945-51*, Ulrike Sieglöhr (ed.), London and New York : Cassel, « Women Make Cinema », 2000. 65-74.
- TAYLOR Richard, « La Comédie musicale stalinienne : quelques propositions », in *Le Cinéma « stalinien » : questions d'histoire*, Natacha Laurent (éd.). 83-94.
- , « Ideology and Popular Culture in Soviet Cinema : The *Kiss of Mary Pickford* », in *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Lawton Anna (ed.), London and New York : Routledge, 1992. 42-65.
- , « Ideology as Mass Entertainment : Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s », in *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, Richard Taylor and Christie Ian (ed.). 193-216.

- , « Red Stars, Positive Heroes and Personality cults », in *Stalinism and Soviet Cinema*, Richard Taylor and Derek Spring (ed.), London : Routledge, 1993. 69-89.
- and CHRISTIE Ian (ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, London : Routledge & Kegan Paul, 1988.
- (ed.), *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, London and New York : Routledge, 1991.
- THÉBAUD Françoise, « Dix ans plus tard », in *Histoire des femmes en Occident*, George Duby et Michelle Perrot (dir.), vol. V, *Le XX<sup>e</sup> siècle*, dirigé par Françoise Thébaud, Paris, Perrin, « Tempus », 2002. 7-58.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Le Seuil : Paris, « Poétique », 1981.
- TOGEBY Knud, *L'Œuvre de Maupassant*, Copenhagen / Paris : Danish Science Press/ Presses Universitaires de France, 1953.
- TREICH Léon, « La Véritable histoire de « Boule-de-Suif », in *Le Soir*, 24 octobre 1969.
- TRUFFAUT François, « L'Adaptation littéraire au cinéma », in *La Revue des lettres modernes*, vol. V, n° 36-38 (été 1958) : 243.
- UMBERTO Eco, « Casablanca or, The Clichés are having a Ball », in *Signs of Life in the U.S.A : Readings on Popular Culture for Writers*, Maasik Sonia and Jack Solomon (ed.), Boston : Bedford Books, 1994. 260-264.
- USPENSKIJ Boris A., *Filologičeskie razyskanija v oblasti slavjanskih drevnostej : relikty jazyčestva v vostočnoslavjanskom kul'te Nikolaja Mirlikijskogo* [Recherches philologiques dans le domaine des antiquités slaves] [Филологические разыскания в области славянских древностей], Moskva : Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1982.
- VAN MOPPES Maurice, *Chansons de la BBC et images de Paris*, Paris : Pierre Trémois, 1945.
- VASSEVIÈRE Jacques, « Une Partie de campagne », *Guy de Maupassant. Des repères pour situer l'auteur*, Paris : Nathan, « Balises », 1995.
- VELGHE Pierre, « Boule de suif », in *France libre*, 27 octobre 1945.
- VIAL André Marc, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris : Nizet, 1971.
- VICE Sue, *Introducing Bakhtin*, Manchester : Manchester University Press, 1997.

- VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris : Seuil, « L'Univers historique », 2004.
- , *Les Métamorphoses du gras : histoire de l'obésité du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Seuil, 2010.
- VIOLA Lynne, « Bab'i Bunt' and Peasant Women's Protest during Collectivization », in *Russian Peasant Women*, Beatrice Farnsworth and Lynne Viola (ed.), New York, Oxford : Oxford University Press, 1992. 189-205.
- VIRGILI Fabrice, *La France « virile ». Des femmes tondues à la libération*, Paris : Payot & Rivages, 2000.
- VISY Gilles, *Le Colonel Chabert au cinéma: variation sémiologique autour de la transformation du texte en film : théorie, pratique, et didactique sur Le Colonel Chabert et autres textes*, Paris : Publibook, 2003.
- VOLKOV Solomon, *The Magical Chorus. A History of Russian Culture from Tolstoy to Solzhenitsyn*, trans. Antonina W. Bouis, New York : Alfred A. Knopf, 2008.
- VOLOŠINOV Valentin N., *Marxisme et philosophie du langage. Les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage*, édition bilingue, trad. Patrick Sériot et Inna Tylkowski-Ageeva, Limoges : Lambert-Lucas, « bilingues en sciences humaines », 2010.
- VOLTAIRE, *Dialogues et anecdotes philosophiques*, Paris : Éditions Garnier Frères, 1955.
- WAGNER Geoffrey A., *The Novel and the Cinema*, Rutherford, N.J. : Fairleigh Dickinson University Press, 1975.
- WAHNICH Sophie, « Libération et modes de fictionnalisation dans les musées d'histoire du 20<sup>e</sup> siècle européen », in *Les Médias et la libération en Europe 1945-2005*, Christian Delporte et Denis Maréchal (éd.). 477-490.
- WANSINK Brian and WANSINK Craig S., « The Largest Last Supper: Depictions of Food Portions and Plate Size Increased over the Millennium », in *International Journal of Obesity*, n° 34 (May 2010) : 943-944.
- WARSHAW Robert, « Movie Chronicle: The Westerner », in *The American West on Film: Myth and Reality*, Richard Maynard (ed.), Rochelle Park, New Jersey : Hayden Book, 1974. 64-75.
- WATERS, Elizabeth, « The Female Form in Soviet Political Iconography: 1917-32 », in *Russia's Women: Accommodation, Resistance, Transformation*, Barbara Evans Clements, Barbara Alpern Engel and Christine D. Worobec, Berkeley and Los Angeles, CA. : University of California Press, 1991. 225-42.

- WEITZ Margaret Collins, *Sisters in the Resistance : How Women Fought to Free France, 1940-1945*, New York, Chichester, Brisbane, Toronto, Singapore : JohnWiley&Sons, 1995.
- WEST Thomas G., « Schopenhauer, Huysmans and French Naturalism », in *Journal of European Studies*, vol. 1 (March 1971) : 313-324.
- WHITE, Marianne, « Media Still Miscast Women : Report », in *National Post*, June 12 2008 : A13.
- WIDDIS Emma, *Visions of a New Land. Soviet film from the Revolution to the Second World War*, New Have & London : Yale University Press, 2003.
- WOLTER Jennifer Kristen, *The Medan Matrix : Huysmans and Maupassant following Zola's Model of Naturalism*, Thèse de doctorat inédite, The Ohio State University, 2003.
- WOOD Elizabeth A., « Prostitution Unbound », in *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Jane T. Costlow, Stephanie Sandler and Judith Vowles (ed.), Stanford : Stanford University Press, 1993. 124-135.
- XIBERRAS Martine, *Pratique de l'imaginaire: lecture de Gilbert Durand*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2002.
- ZELDIN Theodore, *France 1848-1945*, vol. 2, « Intellect, Taste and Anxiety », Oxford : At the Clarendon Press, 1977.
- ZETKIN Clara, *Reminiscences of Lenin. Dealing with Lenin's Views on the Position of Women and Other Questions*, London : Modern Books, 1929.
- ZOLA Émile, *Œuvres complètes*, vol. XIV, Henri Mitterand (éd.), Paris : Cercle du livre précieux, 1966.

## COPYRIGHT RELEASE

Images included in this dissertation are reproduced in accordance with the “Fair Dealing” provision in Section 29 of the *Copyright Act* as this thesis is a non-profit publication.

### **Copyright Act (R.S.C., 1985, c. C-42)**

Act current to 2016-02-03 and last amended on 2015-06-23.

### **Fair Dealing**

#### **Research, private study, etc.**

**29** Fair dealing for the purpose of research, private study, education, parody or satire does not infringe copyright.

R.S., 1985, c. C-42, s. 29; R.S., 1985, c. 10 (4th Supp.), s. 7; 1994, c. 47, s. 61; 1997, c. 24, s. 18; 2012, c. 20, s. 21.

### **Criticism or review**

**29.1** Fair dealing for the purpose of criticism or review does not infringe copyright if the following are mentioned:

- (a) the source; and
- (b) if given in the source, the name of the
  - (i) author, in the case of a work,
  - (ii) performer, in the case of a performer’s performance,
  - (iii) maker, in the case of a sound recording, or
  - (iv) broadcaster, in the case of a communication signal.

1997, c. 24, s. 18.

The relevant section of the Canadian *Copyright Act* can be found online: s.29, *Exceptions*.

*Fair Dealing* : <http://laws-lois.justice.gc.ca/eng/acts/c-42/page-9.html#h-26>

## CURRICULUM VITAE

**Name:** Larissa Sloutsky

### Post-secondary Education and Degrees:

- 2016** Ph.D. (French)  
The University of Western Ontario, London, Ontario, Canada
- 2006** M.A. (French), mention très bien  
The University of Waterloo, Waterloo, Ontario, Canada
- 2005** Honours B.A. with High Distinction (French)  
Wilfrid Laurier University, Waterloo, Ontario, Canada

### Academic Honors and Awards:

- Doctorate Student Research Award*, The University of Western Ontario, 2009-2010
- Faculty of Arts and Humanities Alumni Graduate Award*, The University of Western Ontario, 2007-2008, 2008-2009
- Western Graduate Thesis Research Award*, The University of Western Ontario, 2007-2008, 2008-2009
- Award of Distinction, Marjorie H. Brown Scholarship in French*, Wilfrid Laurier University, 2005
- Alumni Gold Medal for French*, Wilfrid Laurier University, 2005

### Graduate Scholarships:

- Department of French Graduate Research Scholarship*, The University of Western Ontario, 2008, 2010
- Joseph-Armand Bombardier Canada Graduate Scholarship (CGS)/ SSHRC Doctoral Award*, 2009-2010
- Western Graduate Research Scholarship*, The University of Western Ontario, 2006, 2007, 2008
- Department of French "Bourse d'excellence"*, The University of Western Ontario, 2006
- Faculty of Arts Graduate Enhancement Scholarship*, The University of Waterloo, 2005
- "Bourse d'excellence" Alexandre Raab Scholarship*, The University of Waterloo, 2005

**Related Work Experience:**

Course instructor, Contract Academic Faculty, Department of Languages and Literatures, Wilfrid Laurier University, 2007-2016

Lecturer (Part-time, Limited Duties), Département d'études françaises, The University of Western Ontario, Summer 2012

Graduate Teaching Assistant (GTA), Département d'études françaises, The University of Western Ontario, 2006-2007, 2007-2008, 2008-2009

Graduate Teaching Assistant (GTA), Département d'études françaises, The University of Waterloo, 2005-2006

Research assistant, Département d'études françaises, The University of Waterloo, 2005, 2006

**Publications:**

Black, Catherine and Larissa Sloutsky. « Évolution du verlan, marqueur social et identitaire, dans les films : *La Haine* (1995) et *L'Esquive* (2004) ». *Synergies Canada* 2 (décembre 2010).

Sloutsky, Larissa and Catherine Black. « Le Verlan, phénomène langagier et social : récapitulatif ». *The French Review* 82.2 (December, 2008) : 308-324.