

N° 17 | 2017

17 Revue des Lettres et de Traduction

Dossiers :

I. Littérature et cinéma

II. La traduction : un droit à la connaissance

***Gueule d'amour* au cinéma ou la domination masculine ?**

Geneviève CHOURELAT-PÉCHOUX
Université de Bourgogne-Franche-Comté

Oublié en ce début de XXI^e siècle, l'écrivain français André Beucler, né en 1898 à Saint-Petersbourg et mort à Nice en 1985, remporta, entre les deux guerres mondiales, un succès d'estime pour ses romans, tout particulièrement avec *Gueule d'amour* paru chez Gallimard en 1926. Si, aujourd'hui, le nom de Beucler reste pour un large public inconnu, en revanche le titre *Gueule d'amour* demeure célèbre, non pas comme celui du deuxième roman de Beucler mais pour un film avec Jean Gabin (1904-1976) dans le rôle-titre¹ ; l'acteur fort populaire alors, sans doute séduit par le personnage au « mystère suave, un peu cinématographique » (GA, p. 34) initia lui-même ce projet d'adaptation. La lecture du roman l'avait enthousiasmé et incarner le personnage de *Gueule d'amour* le tentait... lui le grand séducteur. Le titre même du roman de Beucler, repris tel quel pour le film, présente un double mérite : jouer d'une expression populaire du XX^e siècle désignant un séducteur irrésistible et susciter d'emblée un imaginaire visuel. Faut-il voir dans ce titre, qui semble un appel au cinéma, les prémices de notre écrivain se tournant vers le cinéma quatre ans plus tard ? Le producteur Raoul Ploquin lui proposa d'intégrer l'équipe française de Universal Film AG (UFA) à Berlin, ce qu'il accepta très volontiers pour des raisons économiques mais aussi par amour du cinéma. En effet, Beucler rédigea de nombreux articles en faveur de cet art nouveau et des cinéastes qu'il jugeait importants, tels Chaplin, Eisenstein².

1 Les premières de couverture des deux dernières publications de ce livre donnent à voir l'importance du cinéma pour la survie d'une œuvre : pour chacune une photographie du film, Gabin chez Librio (1994), et chez Gallimard Folio (2003) le couple Mireille Balin/Jean Gabin.

2 Voir la revue *Plaisir de Mémoire et d'Avenir*, n° 5. André Beucler et le cinéma.

A Berlin, André Beucler participa à la création de sept films comme scénariste ou coréalisateur. *Gueule d'Amour* sortit en 1937. Onze années seulement séparent le roman de son adaptation cinématographique, et pourtant les deux œuvres sont très différentes l'une de l'autre malgré une trame narrative presque identique : une femme aimée, désirée par trois hommes. En nous intéressant aux procédés narratifs et aux époques dans lesquelles s'inscrivent ces deux fictions, nous verrons comment y sont reconfigurés les rapports entre les hommes et les femmes, marqués, à une décennie d'écart, par un ordre moral révélateur de la place des femmes dans une société française phallogcentrée.

1 Du roman au film : de la complexité féminine à la femme fatale

Le réalisateur Jean Grémillon (1902-1959) a fait appel à Charles Spaak (1903-1975), scénariste belge, pour les dialogues. Le rôle de la femme aimée est tenu par Mireille Balin (1909-1968), considérée comme l'une des plus belles actrices de l'époque. Ce film fut pour le réalisateur, qui venait d'essuyer deux échecs avec ses précédents longs métrages, une chance offerte par le producteur qui avait tout juste signé un contrat avec Jean Gabin dont le seul nom attirait le public. Grémillon n'avait plus droit à l'échec et il fit de son film un beau succès populaire, salué par la critique.

Du livre au film l'argument reste le même : un ancien soldat, Lucien Bourrache, grand séducteur, dit « Gueule d'amour » tue Madeleine, la femme qu'il aime et qui lui échappe. En revanche, la mise en récit se distingue très nettement du livre au film par une simplification appelée par les conditions de production et de réception.

Dans le roman, trois personnages masculins se disputent l'amour d'une femme, par ordre d'apparition : le narrateur dont nous ne saurons jamais le nom, Lucien Bourrache dit Gueule d'Amour et le capitaine Konseband. Le personnage du narrateur homodiégétique tient le fil conducteur, en une construction fragmentée : l'intrigue amoureuse est entrecoupée des souvenirs suscités par les retrouvailles avec Gueule d'amour, ancien ami de régiment. Sans le savoir, les trois hommes courtisent tous trois Madeleine, ce que découvre peu à peu le narrateur.

Le film, composé selon une simple chronologie en trois parties distinctes, Orange, Paris et retour à Orange, est centré sur Gabin dont le seul nom occupe tout l'écran au générique. Gueule d'amour ouvre le film, paradant sur son cheval. Dans sa ville de garnison ensoleillée, il retrouve son ami René, médecin. Sur ce personnage cinématographique on retrouve quelques caractéristiques du narrateur : amitié de régiment et appartenance à une classe sociale supérieure à

celle de Lucien ; mais René est un être pâlot : le gabarit léger de l'acteur, René Lefèvre, signifie clairement qu'il ne fait pas le poids face à Gueule d'amour. L'intrigue est fondée sur Gabin-Gueule d'amour qui, en permission à Cannes, fort du prestige de son uniforme de spahi, aborde Madeleine en robe de soirée. Suite à cette rencontre de hasard s'amorce au casino, dans un univers de luxe, une liaison fort brève car Madeleine ferme sa porte à Gueule d'amour pour une fois amoureux. L'action se déplace alors à Paris : le héros y part pour tenter de retrouver Madeleine. Le personnage féminin est marqué par une simplification notoire qui transforme la femme émancipée du roman en une femme fatale au cinéma.

Le temps cinématographique limité pour raisons commerciales— durée habituelle : une heure et trente-quatre minutes - oblige à un resserrement de l'intrigue amoureuse, beaucoup plus diluée, fragmentée et floue dans le roman. En effet, les rapports entre tous les protagonistes sont troubles dans le roman — on devine une homosexualité latente entre Gueule d'amour et le narrateur. Dans le film, il n'y a pas d'ambiguïté, hormis la tendresse manifestée par une gestuelle plutôt féminine de René vis-à-vis de Lucien. La dernière partie, le retour à Orange, marque une montée en tension pour arriver au meurtre de Madeleine, amené comme une fin inéluctable.

Le personnage de Madeleine demeure le foyer de tous les regards masculins mais, dans le film, c'est surtout Gueule d'Amour qui la regarde alors que la perception est plurielle et polyphonique dans le roman. Les trois prétendants, le narrateur, Gueule d'amour et le capitaine Konseband ont chacun « leur Madeleine », ce triple filtre enrobe la jeune femme d'un voile de mystère qu'aucun d'entre eux ne parvient à soulever. C'est ce que constatait Charlie Chaplin interrogé à propos du roman de Beucler : « Ce qui est très remarquable dans ce livre, c'est le portrait de la femme qui est devenue, pour Gueule d'Amour, la femme fatale ; il est peint par trois personnages qui ignorent chacun qu'ils poursuivent le même objet et qui ajoutent chacun de leur côté ainsi des nuances, à peine contradictoires, au tableau que le lecteur découvrira tout entier à la fin » (*Les Nouvelles Littéraires*, 4 décembre 1926).

Ainsi Madeleine, aux yeux du capitaine Konseband, apparaît-elle comme une jeune femme mystérieuse et follement romanesque, leur rencontre étant d'ailleurs placée sous le signe de la littérature. « - Je te suivrai jusqu'à ta maison, fût-elle de l'autre côté de l'île, et je vivrai chez toi jusqu'à ce que tu me renvoies. Ta main est tendre, tes yeux sont bleus.

- Qu'est-ce qui vous prend ?
- C'est ainsi que selon M. Pierre Louÿs, dit le capitaine Gerrit Konseband, s'exprime une adorable vagabonde en péplos qu'une dame dont on ne dit pas le nom a rencontrée sous un buisson de myrte.
- Et après ?
- C'est ainsi que s'est exprimée à peu près, ce matin même, une jeune personne que j'ai trouvée sous une plante verte dans l'hôtel où vous me fîtes entrer hier avec l'aide d'un garçon. Mais elle employait le vous au lieu du tu.
- Ah ! et comment s'appelle-t-elle : Mnasidila, Sélénis ? Prenez garde, ces femmes-là vous réservent des surprises.
- Elle s'appelle Madeleine.
- Madeleine comment ?
- Elle ne s'appelle que Madeleine.
- Je finirai par le croire » (*Gueule d'amour*, p. 96-97, les références renvoient à l'édition Librio de 1994).

Le narrateur et le capitaine Konseband dialoguent dans une complicité littéraire à propos de Madeleine. Tous deux connaissent la supercherie littéraire de la fin du XIX^e siècle par laquelle Pierre Louÿs (1870-1925) fit passer, sous le titre *Chansons de Bilitis* (1895), ses textes pour les premières traductions de poèmes saphiques de l'Antiquité grecque. La dédicace caractérise Madeleine pour les deux personnages de notre roman : « Ce petit livre d'amour antique est dédié respectueusement aux jeunes filles de la société future. » Cette référence littéraire savante, improbable dans un film qui se veut grand public, renforce le caractère ambigu de l'héroïne, jeune femme qui certes s'émancipe mais qui en payera le prix. Cette complexité de Madeleine n'est pas reprise dans le film puisqu'elle est perçue par les seuls yeux de *Gueule d'amour* qui éclipse les deux autres prétendants. Le héros éponyme la voit souvent dans un miroir en train de se maquiller. Ce geste répété laisse une impression de frivolité féminine, sa beauté et son élégance, attributs de la femme fatale, semblent ses seuls points positifs. Mais le miroir de Madeleine est un miroir aux alouettes pour les hommes qu'elle fascine. Comme les nombreuses allusions à la littérature dans le roman permettent de donner de l'épaisseur aux personnages, dans le film les jeux de miroir amplifient les distances sociales entre les personnages, amorçant un questionnement sur les représentations sociales. L'image de Madeleine qui, devant un grand miroir, y voit *Gueule d'Amour* dans l'escalier d'un cinéma, appelle aussi le hors-champ du temps présent, le cinéma et le Front Populaire.

2 De la Première Guerre mondiale au Front populaire : retour à l'ordre moral

Le roman, paru en 1926, s'inscrit dans l'immédiat après Première Guerre mondiale, encore présente non seulement par le souvenir mais par les béances et les cicatrices qu'elle a laissées sur les corps et dans les esprits. Le film, sorti en 1937, annonce clairement l'époque dès la première image avec l'inscription : « Orange 1936 », l'année 1936 évoque immanquablement pour un public français la victoire électorale historique du printemps 36 qui porta le Front populaire au pouvoir en France. « Dans une Europe en crise, rongée par le fascisme et la xénophobie, Léon Blum lance un ambitieux programme de réformes. » (*Histoire mondiale de la France*, p. 616).

Gueule d'amour, héros du livre ou du film, a eu la chance de garder sa beauté, son visage intact, contrairement aux poilus de la Première Guerre mondiale qui sont revenus du front défigurés et appelés « gueules cassées ». A la sortie du roman de Beucler, les « gueules cassées » rappellent douloureusement les blessures, les mutilations et la fragilité humaine. Nombreux, ils créent une association en 1921, l'« Union des Blessés de la face et de la tête ». Aussi le surnom du personnage rappelle-t-il par contraste l'air du temps : un désir de vivre caractérise, après la grande boucherie des tranchées, une population amputée d'une partie de sa jeunesse. « On compte 600 000 veuves et 1 100 000 orphelins qui s'ajoutent aux 1 350 000 morts au combat » (*Les luttes et les rêves*, p. 584). La guerre et ses tragiques conséquences pèsent lourd sur la société.

Contrairement au Gueule d'amour du film, le personnage éponyme du roman est un drôle de citoyen qui, marqué par l'absurdité de la guerre Beucler le suggère plus qu'il ne l'explique ne donne pas dans la fable du patriotisme. Affecté à la surveillance d'un camp de prisonniers allemands dans les Ardennes, là où il a connu le narrateur, il n'hésite pas à faire évader lesdits prisonniers tout en les gratifiant d'un viatique.

- « Six prisonniers de guerre se sont évadés cette nuit, dit-il (l'adjudant Matelat)
- Ah, fit Gueule d'Amour, c'est la moyenne ?
- Non, mais c'est au moment où vous montiez la garde.
- Alors, c'est une coïncidence.

La semaine suivante il s'en évada douze ; Gueule d'Amour qui avait fait des affaires leur donna cent francs. A partir de ce jour, on l'exempta du service de garde » (*Gueule d'Amour*, p. 52).

Cette trahison, passible du peloton d'exécution, passe presque inaperçue tant l'entourage de Gueule d'Amour est prêt, sous le charme de sa beauté, à tout lui passer. Le personnage ne prend rien au sérieux, ni sa mission, ni son rôle auprès des prisonniers. Devant s'occuper de leur correspondance, il s'en acquitte de manière expéditive. « Le chef de gare lui ayant expliqué que la Cour des comptes n'avait pas encore vérifié toute la paperasserie du même genre que l'administration militaire avait déposée entre les mains des experts qualifiés après la guerre de 1870, il fit un paquet de cette correspondance volumineuse dont les auteurs seraient morts quand on songerait à examiner les chiffres qu'ils avaient donnés, et le jeta dans la Meuse » (*Gueule d'amour*, p. 53).

Le même irrespect apparaît lors de la fête licencieuse qu'il organise à l'occasion du 14 juillet, dans la maison de passe locale, avec des prostituées nues et un prisonnier allemand invité. Le personnage romanesque laisse voir toute la distance prise vis-à-vis de l'institution militaire et du discours national. En ce sens, Gueule d'Amour, comme les rescapés du conflit, veut profiter de la vie au maximum, loin des contraintes. Le personnage romanesque se moque de tout, même de rites aussi solennels avec lesquels on n'a pas l'habitude de plaisanter. Le simulacre de mariage à l'église auquel il participe l'amuse beaucoup, scandaliser les bourgeois semble lui plaire. Par moments, Gueule d'amour sent le soufre comme les surréalistes provocateurs qui, sortis du conflit de 1914-18, ont gardé en eux une fêlure.

A rebours du Gueule d'Amour romanesque, le personnage cinématographique est présenté comme vertueux et respectueux des us et coutumes, mais il apparaît dix ans plus tard dans un tout autre contexte, celui du Front populaire qui améliora les conditions de vie des ouvriers qui menèrent aussi de grandes grèves pour arracher des réformes sociales au gouvernement de Léon Blum, sous le feu du patronat courroucé³.

Après avoir quitté l'armée, Gueule d'amour travaille dans une imprimerie comme « typo », d'emblée la perte de l'uniforme le banalise. L'acteur Jean Gabin incarne la figure du prolétaire du Front populaire⁴. On le voit, à trois reprises, sur son lieu de travail, en bleu de chauffe, derrière une presse. Quelques affiches, çà et là, sont accrochées au mur. Le spectateur peut en lire très rapidement deux, les gros

3 « Jamais, sans doute, les membres d'un gouvernement ne furent l'objet d'autant d'attaques et de calomnies, jusqu'au tragique suicide du ministre de l'Intérieur, Roger Salengro » (*Histoire mondiale de la France*, p. 619).

4 Gabin a également interprété d'autres ouvriers : dans *La Belle Équipe* de Duvivier, 1936, *La Bête humaine* de Renoir, 1938, et dans *Le Jour se lève* de Marcel Carné, 1939.

titres, sur la première Georges Migot (1891-1976) et sur la seconde « La Mère » et « CGT ». Ces deux titres donnent à voir les efforts de démocratisation culturelle voulue par le Front Populaire. D'ailleurs, il y a des places offertes pour une séance de cinéma à laquelle se rend Lucien et où il retrouve par hasard Madeleine accompagnée de son protecteur. C'est une scène d'anthologie : Madeleine s'arrête devant un imposant miroir pour se poudrer, elle y voit Lucien descendre l'escalier et se dérober derrière une colonne alors qu'il l'a reconnue. La salle de cinéma est montrée comme un lieu possible de mixité sociale, mais de nombreux symboles opposent une France au travail et une France oisive.

Comme de nombreux ouvriers, Gueule d'amour, revenu à Orange, circule à vélo, et son geste lent lorsqu'il retire ses pinces à vélo, avant son ultime rencontre avec Madeleine, symbolise le gouffre entre son mode de vie simple et celui de la femme aimée arrivée dans sa belle voiture décapotable, et qui a dû demander son chemin à des cantonniers en train d'abattre des arbres. Les rêves de Lucien sont aussi marqués par les conquêtes du Front populaire, en particulier les congés payés. Après sa première rencontre avec la mère de Madeleine qui lui apprend l'existence du protecteur qu'il faut ménager, Lucien dépité s'en va. On voit alors son ombre, tête baissée, glisser le long d'affiches de publicité de l'époque, la dernière est de la CGT (Confédération Générale du Travail), syndicat à la pointe de la lutte pour obtenir les « acquis sociaux ». L'affiche renvoie au conflit de l'époque, la guerre civile espagnole et à l'accueil des enfants de républicains organisé par la CGT⁵.

Tout de suite après cette scène, Lucien retrouve chez lui Madeleine et lui propose, comme il doit avoir ses quinze jours de vacances, de partir avec lui à Pont de L'Arche en Normandie. Madeleine refuse, elle doit retourner à Deauville avec son protecteur. La destination balnéaire cristallise la différence du mode de vie, le luxe pour les bourgeois oisifs et pour les ouvriers les loisirs simples au bord de l'eau, pêche, canotage et baignade. Madeleine demande à Lucien qui la réveille en téléphonant le matin, sur un ton de reproche : « ça ne te fatigue pas de te lever si tôt ? ».

Gabin incarne aussi la noblesse de l'ouvrier qualifié, son patron apprécie son travail. Contrairement au personnage du roman, Lucien travaille et gagne honnêtement sa vie, il n'est pas intéressé. Il ne veut pas l'argent que Madeleine lui rend alors qu'il l'a dépannée en réglant sa dette de jeu, il ne veut pas d'une double

5 « A partir de décembre 1936, entre 10 000 et 15 000 enfants sont ainsi envoyés en France, hébergés dans des familles ou dans les colonies de vacances à l'initiative de la CGT et de son comité d'accueil aux enfants d'Espagne, en lien avec le gouvernement espagnol » (*Les luttes et les rêves*, p. 647).

vie, il refuse que la femme qu'il aime continue à se faire entretenir. La confrontation entre les deux hommes provoquée par la mère de Madeleine qui vit elle aussi des largesses du protecteur, se termine par le départ de Lucien. Fustigeant le règne de l'argent roi, il espère réveiller l'amour de Madeleine : « Tout ici est à vous, les meubles, les tapis, tout ce qu'on achète mais pas Madeleine, vous entendez, pas Madeleine. » Mais Madeleine donne raison à son protecteur et Lucien s'en va, invitant Madeleine à réfléchir : « et toi, tu penses à ce que tu fais, à quoi tu me sacrifies ? Pourquoi ne m'as-tu pas dit que tu avais tellement besoin d'argent ? » Brisé, il quitte l'appartement de Madeleine, son travail et Paris.

Gueule d'amour dans le film a une conduite vertueuse en tout point : il aime Madeleine et veut vivre avec elle, on le voit fidèle et en amour et en amitié. L'acteur Jean Gabin représente et porte au cinéma les espoirs de la classe ouvrière, le personnage en a la noblesse qui correspond au moralisme et à l'ordre affichés par la CGT lors des grèves pour pallier les attaques et les calomnies d'un patronat prêt à tout pour déconsidérer et le gouvernement Blum et le mouvement ouvrier. La vertu chagrine de Gueule d'Amour induit paradoxalement un rapport aux femmes qui est tout de tradition. Comme si à l'émancipation de la classe ouvrière devait correspondre un ordre moral patriarcal, prompt à condamner les femmes. Dans ce contexte social vertueux, le meurtre de Madeleine est présenté comme « une claque assénée à la petite bourgeoisie ». (*Gueule d'Amour*. DVD Dossier réuni et présenté par Patrick Glâtre)

3. Gueule d'amour au cinéma ou la domination masculine confortée

Le film reposant sur Gabin, le héros prolétaire, doit être positif, l'air du temps oblige ! La complexité disparaît en même temps que tous les aspects troubles du personnage romanesque de Madeleine. Cette dernière est réduite à une femme sophistiquée, certes très belle, mais objet de son protecteur : même si ce dernier se montre compréhensif, elle ne doit pas l'humilier en s'affichant de manière trop ostentatoire avec son ou ses amant-s. La Madeleine du film est présentée comme une mineure prisonnière et de sa mère, entretenue par sa fille, et de son protecteur. Le personnage de la mère qui donne un ancrage plus social et plus trivial, -Madame Courtois ne donne pas dans la litote !- n'existe pas dans le roman. C'est une mère peu sympathique qui précipite la rupture entre sa fille et Lucien, lequel compromet ses rentes. La scène où Madeleine, au bras de son protecteur, congédie froidement Lucien, tel un domestique, est cruelle pour les deux : Lucien est humilié et Madeleine s'humilie elle-même, persécutrice persécutée. Le spectateur peut éprouver alors de la compassion pour Madeleine, coincée entre son protecteur et sa mère invasive. Toutefois, cette indulgence ne

durera pas car Madeleine dans la dernière partie du film, est montrée comme odieuse dans une posture de domination quasiment masculine. Toute l'histoire sociale qui touche le personnage féminin est paradoxalement évacuée : seule reste la perversité d'une femme dominatrice qui met à mal un homme honnête.

Il faut citer ici le dialogue juste avant le meurtre, qui conduit Lucien à commettre l'irréparable. Madeleine est revenue chercher Lucien, espérant le ramener à Paris et tout reprendre comme par le passé. Or, Lucien ne l'entend pas ainsi et ne veut pas être « le pauvre type qui ne compte pas » face au riche protecteur. Il commande à Madeleine de partir. Mais celle-ci, comprenant que Lucien l'aime encore mais blessée par son refus, le pousse à bout :

- « Ah tu as eu ton compte et tu t'imagines que je vais partir comme ça. Eh bien je t'aurai quand je voudrai. Ce que tu as connu n'était rien à côté de ce que je te réserve.
- J'ai tout compris, je ne crains rien, va.
- Ça va recommencer quand je voudrai, tu traîneras sous mes fenêtres. Tu me téléphoneras jour et nuit et je te jure que mes larbins te traiteront comme il faut. Quand je voudrai, tu entends.
- Oui, j'ai déjà connu ça.
- Oh, mais tu n'as pas pensé à tout, mon petit Lucien. Et si demain René devenait mon amant.
- Après ce que tu viens de faire.

[Madeleine vient de téléphoner à René pour lui signifier sèchement la fin de leur relation.]

- Je lui dirai que c'est toi qui m'as forcée. Lui au moins sera moins bête.
- Oh si tu oses faire ça...
- Ça ne sera jamais qu'un petit début ! Non ! Mais pour qui me prends-tu ? Tu voudrais peut-être que je me roule au pied d'un... [temps d'hésitation] d'un bistrot
- Prends garde Madeleine. [Elle rit moqueuse et reprend en répétant ce qu'il lui avait dit lors de leur première rencontre à Cannes quand elle lui avait demandé son nom.]
- « Je m'appelle Gueule d'Amour, c'est idiot, c'est la première fois que je trouve cela bête devant une femme, Gueule d'Amour. » Non, Gueule d'Amour, mais regarde-toi dans une glace. Et puis tes mains, tes ongles, il faut me laver ça. Le p'tit René, lui au moins, il est propre.
- Madeleine

- Tu veux que je lui téléphone. Dans quelques minutes je l'aurai repris. J'entends déjà c'qui va m'dire. Ma p'tite Madeleine, j'ai eu tellement de peine mais depuis que vous êtes près de moi tout s'arrange. Je ne peux plus vivre sans vous. Tiens, il va même me dire depuis que vous êtes là, tout me réussit et i marchera l'imbécile. Quand il saura pourquoi je viens chez lui.
- Assez ! »

Lucien crie et jette une table à terre, semblant de plus en plus difficilement contenir une colère qui monte. Le contraste est fort entre la voix feutrée de Gabin qui murmure presque au début de la rencontre et sa voix quand, soudain, il semble rugir, poussé à bout : « - Oh mais tes colères ne m'effraient pas mon p'tit Lucien. Tu veux que je m'en aille. Eh bien tu sais où je vais.

- Tu vas te taire ».

Lucien hurle trois fois, rattrape Madeleine et l'étrangle. Ce long dialogue amène la scène du crime, montré de dos en une disparition progressive et rapide de celle qui fait le mal. Cet échange houleux de deux êtres qui s'aiment mais qui sont séparés par une distance sociale semble inverser les rapports de genre jusqu'à la chute : la féminité et les larmes du côté de Lucien, la virilité et la domination du côté de Madeleine qui entend jouer le rôle de protectrice de son ancien amant et ne tolère pas le refus. D'une voix conciliante tant qu'elle essaie de se faire pardonner, elle passe à une voix forte, péremptoire et cassante quand Lucien refuse. Elle veut lui faire payer son refus, pervertie qu'elle semble être aux yeux de ce dernier par l'univers dans lequel elle évolue et où tout se paye. Mais si la femme s'achète, l'homme, lui, résiste même à son amour.

Plus que dans la passion, le crime de Lucien humilié s'inscrit dans un registre de lutte des classes. Le personnage féminin dans son désir de liberté est à la fois métaphore et métonymie de la classe dominante par les rapports de domination et de déstabilisation qu'il fait subir à ses conquêtes et par la cristallisation sur lui de tous les symboles de la richesse écrasante. Lucien, rabaissé, dans un sursaut final fait définitivement taire Madeleine. Au mépris social répond la force physique. Madeleine ne lui fera plus de tort et ne brisera pas son amitié avec René. Le meurtre commis par Lucien est donné comme un geste de colère passagère et de justice, il fait taire la femme malfaisante mais il en reste accablé. René, son ami, à qui il explique tout, l'aide à prendre la fuite, après l'avoir embrassé en une étreinte amicale pleine de tendresse. Comme René, le spectateur est soulagé de voir partir Lucien libre mais brisé par une femme vraiment fatale ! Dans cette vision sociale des rapports hommes/femmes, le départ de Lucien anéanti embraye

sur les désillusions de l'époque : le Front populaire est menacé par la xénophobie et le fascisme, la république espagnole se bat contre Franco pour sa survie et l'ombre d'Hitler se fait plus menaçante.

Dans le roman le meurtre est abordé différemment, non pas selon le point de vue de Lucien dans un prisme de lutte des classes, mais selon celui du narrateur dans une approche plus psychologique. Et ce sont les rapports entre les hommes et les femmes qui sont interrogés depuis le début du récit car la Grande Guerre a bousculé les repères. « Ni rupture, ni parenthèse, la guerre a été un révélateur des (lents) changements en cours dans l'ordre des sexes » (*Les luttes et les rêves*, p. 588). En effet, le narrateur constate que les femmes commencent à apparaître dans l'espace public : « Les femmes, on les rencontre aujourd'hui dans les trains, dans les hôtels, dans les restaurants, dans les maisons de passe. Elles vont d'un inconnu à un autre inconnu. Un grand vent a soufflé dans les villes et chacun lui présente le même visage, un grand vent a jeté bas tous les points de repère » (*Gueule d'amour*, p. 72).

Si le roman donne à voir les hommes déboussolés par cette nouvelle liberté des femmes dont ils ont de la difficulté à s'accommoder, les femmes, elles, doivent composer avec le retour de la domination masculine. Un peu plus loin, le narrateur note : « Madeleine était une femme perdue » (*Gueule d'amour*, p. 72). L'adjectif « perdue » est évidemment polysémique et teinté, sous la plume du narrateur, d'une nuance moralisatrice, quoique ce dernier, Parisien affranchi en matière de mœurs, affiche sa condescendance pour la province : « Femme de Paris, se fût empressée de me dire avec dédain et en me poussant du coude l'aînée de mes cousines, rien qu'à voir la nuque rasée de l'inconnue et la jupe d'un tailleur qui lui découvrait le genou » (*Gueule d'Amour*, p. 16). Si dans le début du roman, le narrateur est plutôt ironique sur la sous-préfecture dans laquelle il se rend pour tromper l'ennui des vacances provinciales et familiales, il semble néanmoins partager inconsciemment les préjugés machistes en vigueur.

La violence faite aux femmes, après celles qu'avaient endurées les hommes au front, d'où ils sont souvent revenus alcooliques, n'était sans doute pas audible et il n'en est pas question dans le roman qui laisse entendre, par touches ici et là, qu'elle existe bel et bien dans une indifférence certaine.

La Première Guerre mondiale a perturbé les rapports entre les hommes et les femmes dans une République française très en retard pour l'égalité des droits et donc marquée par un sexisme qui s'ignorait. Des trois personnages masculins, le seul qui fasse un effort pour comprendre Madeleine est un Hollandais : le capitaine Konseband est prêt à lui laisser toute sa liberté quand il l'aura épousée.

« Je ne sais, dit-il, si Madeleine personnifie les Françaises, à tout le moins celles d'un certain monde que les usages d'après-guerre ont encore rendu plus cynique, mais elle me plaît pour des raisons qui eussent dû appeler l'indifférence ou faire naître la révolte. [...] »

Je dois dire qu'elle me laisse mon entière liberté d'agir et souffre tous mes vices, depuis le vin et le tabac, jusqu'à la gourmandise et la colère. En retour, je m'engage à ne pas jeter les yeux sur sa conduite » (*Gueule d'amour*, p. 117).

Le capitaine est le seul à ne pas adhérer à cette vision française antinomique en termes d'égalité (le séducteur est « un rude gaillard » et la séductrice « une fille perdue »), véhiculée par les deux prétendants français.

Le geste fatal de Gueule d'Amour n'est pas montré, il est évoqué à l'extrême fin du roman dans le dernier paragraphe par un narrateur anéanti qui n'a pas eu « la force d'imaginer un drame » quand il a vu pour la dernière fois Madeleine se rendre chez Lucien. Le roman s'achève sur un quai de gare, les trois prétendants s'y retrouvent, la capitaine Konseband s'en va avec l'espoir de retrouver Madeleine sous peu : « Gueule d'Amour éclata en sanglots, tandis que j'agitais désespérément un mouchoir que je lâchai quand le train eut disparu pour toujours. » Face au désespoir de Gueule d'Amour, le narrateur semble comprendre. Il ne condamne pas, il n'approuve pas, mais il laisse Gueule d'Amour partir : « Je restai sur le quai jusqu'au petit jour, attendant les journaux ; puis j'attendis ceux du lendemain, dans un hôtel voisin de la gare où je me couchai sans me dévêtir. La nouvelle du crime se trouvait en troisième page. Je la relus peut-être mille fois dans une dizaine de feuilles. Le texte était le même partout. Six lignes que j'ai découpées et conservées. Aujourd'hui la coupure est mince et jaune. Je l'ai trop pliée et dépliée, et il y a deux mots qui manquent » (*Gueule d'Amour*, p. 128).

La chute du roman remet fortement en cause le crime passionnel, traité comme un simple fait divers, ce qui perdure au XXI^e siècle et a été dénoncé par le quotidien *Libération* le 30 juin 2017 dans un article intitulé : « Meurtres conjugaux : des femmes tuées pour ce qu'elles sont⁶ ». La passion masculine est interrogée par le narrateur face à Gueule d'Amour en proie aux affres de la passion : « Je déplorais même qu'il eût été assez maladroit pour se tromper dans

6 Voici le chapeau de l'article : Chaque année en France, plus d'une centaine de femmes sont abattues par leur conjoint ou leur ex. sans que cela n'émeuve grand monde. *Libération*, qui a recensé ces meurtres évoqués dans la presse, montre l'hétérogénéité des profils et un mécanisme assez récurrent. Des solutions de prévention existent. (*Libération*, 30 juin 2017, p. 2).

l'emploi de ses formules, et je le soupçonne encore aujourd'hui d'avoir pris la jalousie, l'inquiétude ou la révolte de ses sens pour de l'amour » (*Gueule d'Amour*, p. 40) Ce que décrit Beucler, c'est ce qu'analysent les auteurs d'un article paru en 2009 dans la revue *Empan* : « Le crime dit « passionnel » : des hommes malades de l'appropriation des femmes ».

Le roman de Beucler, foisonnant de références au cinéma, montre une femme nouvelle qui s'est émancipée pendant la Première Guerre mondiale dont « la fin est un retour à l'ordre moral, conjugal et politique [...] Reste qu'à moyen et à long terme, elle leur a fait envisager de nouvelles perspectives » (*Les luttes et les Rêves*, p. 587). Figure de la femme qui se libère, Madeleine aspire à des rapports autres avec les hommes. Les trois prétendants réagissent différemment, offrant ainsi toutes les nuances de la phallocratie ambiante dont le capitaine et le narrateur prennent plus ou moins conscience. Gueule d'Amour, lui, s'inscrit dans la tradition passéiste, entre séduction et domination. Le film de Grémillon, qui multiplie de très belles images aux reflets, miroirs, vitres, est plutôt une interrogation sur les représentations sociales, mais une interrogation sociale phallocentrée. Les hommes, quel que soit leur milieu, sont rehaussés par la présence d'une femme belle et élégante.

Le paradoxe et le drame de Lucien est qu'il s'éprend d'une femme aux antipodes de ses valeurs de prolétaire. Posséder une femme du monde semble une revanche sociale, la perdre, c'est déchoir. La passion masculine n'est donc pas interrogée dans le film construit sur le manichéisme : le bien pour le prolétaire vertueux et le mal pour la bourgeoisie entretenue. Le film est à l'image des grandes conquêtes de 1936 qui ont oublié les femmes dans l'émancipation collective : le droit de vote pour les Françaises n'arrivera qu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Livre et roman sont tous deux intéressants car, à une décennie près, ils montrent que la situation de la femme n'a pas progressé avec les luttes sociales dans un pays où la langue demeure toujours phallocentrée et où les écoliers, apprenant leur grammaire, répètent de génération en génération : « le masculin l'emporte sur le féminin ».

Le piquant de cette adaptation cinématographique, c'est que Jean Gabin auquel Grémillon arracha des larmes n'aimait pas *Gueule d'amour* à cause de sa féminité dans son jeu. André Beucler écrivit en 1948 une autre adaptation pour le cinéma qui est restée dans les tiroirs. Et Mireille Balin, jugée coupable d'une liaison avec un officier allemand pendant la Seconde Guerre mondiale, connut le sort des femmes tondues à la Libération, elle ne retrouva pas de travail et mourut seule et misérable... Ces deux fictions montrent une domination masculine résistante du roman au cinéma à une époque où les femmes n'étaient pas légion en littérature

et inexistantes ou presque au cinéma. Elles suggèrent aussi que l'évolution des rapports entre hommes et femmes dans une société française toujours patriarcale n'a rien d'une révolution !

Références

BEUCLER, A. (1994 - première édition, 1926), *Gueule d'amour*. Librio. Paris.

BEUCLER, R. (n° 5, 2015), *André Beucler et le cinéma. De l'apogée du muet à la consécration du parlant, Plaisirs de Mémoire et d'Avenir*. Les Cahiers de l'association André Beucler. Paris.

GRÉMILLON, J. (sortie 15 septembre 1937). (2016), *Gueule d'amour*. Collection Héritage. TF1 vidéo.

<http://www.andrebeucler.com/> - site officiel de l'Association André Beucler.

Autres

MERCADER, P., HOUEL A. et SOBOTA, H. (n° 73, 2009/1), « Le crime dit « passionnel » : des hommes malades de l'appropriation des femmes », *EMPAN*, p. 40-51.

ZANCARINI-FOURNEL, M. (2016), *Les luttes et les Rêves. Une histoire populaire de la France de 1685 à nos jours*. Éditions de la Découverte. Paris.

BOUCHERON, P. (dir.). (2017), *Histoire mondiale de la France*. Seuil. Paris.

DEBORDE, J., LUYSEN, J., KRISTANADJAJA, G. (30 juin 2017), « Meurtres conjugaux : des femmes tuées pour ce qu'elles sont » in *Libération*. p. 2.