

Du roman d'André Beucler à l'adaptation de Jean Grémillon

par Geneviève Sellier

Lorsque Jean Grémillon accepte de réaliser *Gueule d'amour* en 1937, il s'agit d'un film de commande en attendant que Raimu soit libre pour tourner un projet cher au réalisateur, *L'Étrange Monsieur Victor*, qui verra le jour l'année suivante.

Raoul Ploquin, directeur de production du département de films français de la UFA à Berlin, vient de faire signer à Jean Gabin un contrat pour deux films¹, et profite de l'occasion pour donner une vraie chance à Jean Grémillon après une longue traversée du désert provoquée par les échecs successifs de *La Petite Lise* et *Daïnah la métisse* en 1930 et 1931². Le calcul généreux de Raoul Ploquin sera d'ailleurs récompensé puisque le succès commercial de *Gueule d'amour* permettra à son réalisateur d'enchaîner sur toute la série des chefs-d'œuvre qu'on connaît : après *L'Étrange Monsieur Victor* en 1937-38, *Remorques* en 1939-40, *Lumière d'été* en 1942, et *le Ciel est à vous* en 1943-44.

Mais le plus remarquable dans l'histoire de *Gueule d'amour*, c'est sans doute la capacité de Jean Grémillon à faire de cette commande (Ploquin a réuni à nouveau Jean Gabin et Mireille Balin, le « couple gagnant » de *Pépé le Moko*, et le roman d'André Beucler a été un succès de librairie) une œuvre personnelle où se met en place ce qui sera une problématique centrale de son cinéma : la réflexion sur le caractère aliénant des images sociales dans le jeu du désir³.

Un œuvre nouvelle

Charles Spaak a prétendu avoir fait l'adaptation de *Gueule d'amour* sans même avoir lu le roman ; la reprise terme à terme de certaines scènes prouve que c'est faux ; mais les différences profondes entre l'esprit du roman, écrit en 1926 par André Beucler, et celui du film, réalisé par Jean Grémillon en 1937, permettent de comprendre le sens de cette boutade. Une fois de plus, un titre identique cache deux œuvres sans grand rapport l'une avec l'autre.

Pour le cinéphile comme sans doute pour le critique littéraire, la comparaison entre les deux

œuvres est riche d'enseignement, car les choix de l'adaptateur et du cinéaste par rapport au matériau d'origine (les suppressions autant que les ajouts) révèlent dans quelles directions le film a retravaillé le roman pour devenir cette nouvelle œuvre, habitée par les préoccupations de l'auteur et du moment.

Gueule d'amour paraît en 1926 chez Gallimard, qui a fait découvrir son auteur un an plus tôt⁴. André Beucler, né en 1898, fait partie de cette « génération flamboyante » qui naît au tournant du siècle et sera forgée et décimée à la fois par la Grande guerre. Et le roman qui nous occupe appartient pleinement à cette littérature hantée par l'expérience des tranchées et par la « trahison » de l'arrière, célébrant la fraternité des anciens combattants comme protection contre bouleversements sociaux et culturels provoqués par la guerre⁵. On retrouve dans *Gueule d'amour* le personnage de « femme moderne » qui a fait le succès de scandale de *La Garçonne* de Victor Margueritte en 1922. Image largement

Ci-contre,
l'affiche originelle
de *Gueule d'amour*
(Collection du
Musée Gabin)

fantasmagique où l'émancipation sexuelle et économique des femmes est vécue comme une trahison, voire une entreprise de destruction des hommes : selon Mary-Louise Roberts, cette image de femme focalise chez les hommes de la génération des tranchées toutes les peurs d'un monde qui a changé en leur absence⁶.

Le roman d'André Beucler, d'une indéniable qualité littéraire, est écrit à la première personne par un narrateur dont les souvenirs militaires empruntent largement à l'autobiographie⁷, et met en scène une femme fatale qui « blesse à mort » les trois hommes de l'histoire, avant d'être elle-même assassinée. Le narrateur oppose le présent morose de la vie civile et de la déchéance du héros Lucien Bourrache, devenu bistrotier d'une gargote pour immigrés dans le no man's land d'une zone industrielle, et le passé radieux du service militaire où les deux hommes se sont rencontrés juste après l'armistice, quand Lucien alias Gueule d'amour incarnait « la joie d'exister »... Dans une construction narrative complexe, André Beucler fait alterner le récit de différentes strates du passé et les rencontres successives des trois protagonistes avec celle qui se révélera être la même femme, fatale pour chacun d'entre eux... Hanté par la nostalgie d'un monde de fraternité masculine où les femmes n'existent que comme instruments de plaisir interchangeables, le roman d'André Beucler construit le personnage féminin comme une énigme absolue, aussi irrésistible qu'incompréhensible. Sans attaches et imprévisible, elle incarne le piège de la séduction dans lequel tous les hommes tombent, même ceux qui paraissent les mieux armés dans ce domaine, comme le fameux Gueule d'amour.

Le réalisme poétique

Le film de Spaak-Grémillon, réalisé onze ans plus tard, s'inscrit dans une autre histoire, celle d'un mouvement plus spécifiquement cinématographique, le « réalisme poétique », dont la thématique s'articule avec la fin des années trente, marquée par un climat de crise à la fois sociale, idéologique et internationale.

La figure dominante du réalisme poétique, avatar « de gauche » du cinéma des années trente, est un « triangle œdipien », où un jeune homme tente d'enlever à un homme mûr la jeune femme que celui-ci « possède »⁸. On retrouve cette figure dans *Gueule d'amour* de Spaak-Grémillon alors qu'elle n'existe pas dans le roman d'André Beucler. Après avoir cru séduire la belle Madeleine, Gabin-Lucien Bourrache se heurte au pouvoir patriarcal incarné par le riche bourgeois d'âge mûr (Robert Casa) qui entretient la jeune femme sur un grand pied. Contrairement au scénario d'autres films du réalisme poétique, la jeune femme est ici complice de « l'emprise du père », sans pour autant vouloir renoncer à son jeune amant. Elle en mourra...

Le changement de perspective par rapport au roman vient également de la suppression du narrateur dans l'adaptation filmique : ce n'est plus l'ami de Lucien qui raconte sa navrante histoire, tout en vivant lui-même sur un mode moins dramatique la même rencontre avec la femme fatale. Dans le film l'histoire de Gueule d'amour se déroule sous nos yeux sans intermédiaire ni retour en arrière ; le regard tantôt admiratif, tantôt compatissant du narrateur qui oriente les réactions du lecteur du roman, laisse place à un récit plus distancié, où René, l'ami de Lucien, n'a plus le pouvoir démiurgique de raconter. Grémillon utilise le physique ingrat, « commun », de René Lefèvre pour en faire une sorte de double du spectateur dans la fiction, mais il le soumet comme le héros, à la distance critique de son regard.

De plus, l'adaptation filmique a supprimé le « troisième homme », un officier hollandais ami du narrateur qui tombait dans les griffes de la femme fatale, ce qui achevait de donner à celle-ci la dimension mythique d'une créature insaisissable dont l'indépendance chez André Beucler est poussée jusqu'à la provocation (« l'amour rebondit sur moi et retourne à celui qui me l'offre », déclare-t-elle au narrateur).

Dans le film, Madeleine est beaucoup plus prosaïquement une femme entretenue qui essaie d'avoir plus ou moins discrètement des aventures amoureuses !

Les auteurs du film ont en particulier modifié une scène du roman dont la violence confine à l'hallucination. Racontée par Lucien au narrateur, elle montre Madeleine comme une créature littéralement diabolique, dans une scène qui emprunte à la riche tradition catholique des tentations auxquelles Satan soumet les saints. La femme fatale vient surprendre la nuit son ancien amant dans le bistrot minable où il s'est enterré pour essayer de lui échapper et

« d'un geste violent, elle ouvrit son manteau et apparut nue.

— Regarde-moi bien, désire-moi, deviens fou, mais ne bouge pas. Tu ne m'auras plus jamais ! »

Dans le film, la visite nocturne de Madeleine à Lucien est traitée sur un mode plus « réaliste » : la jeune femme vient lui proposer de reprendre leur liaison, et c'est devant le refus de son ex-amant qu'elle change de ton, tournant en dérision l'amour qu'elle inspire à René jusqu'à l'appeler au téléphone pour rompre avec lui devant Lucien.

Le meurtre de Madeleine par Lucien survient alors comme un geste de colère provoqué par ce coup de téléphone cynique, alors que dans le roman, il a lieu beaucoup plus tard et hors narration.

Les personnages féminins

Toutes ces modifications vont dans le sens d'une humanisation du personnage de Madeleine, même s'il reste imprégné d'une forte misogynie. Mais ce n'est pas la même que chez André Beucler. Il ne s'agit plus d'une créature étrangère à l'humanité « normale », laquelle est représentée chez André Beucler par les trois personnages masculins (un des aspects les plus frappants de ce roman est d'ailleurs le caractère exclusivement masculin du monde dans lequel vit le narrateur : les femmes sont des servantes ou des prostituées mais ne font pas partie de la sphère où s'échangent les sentiments et les pensées.)

Chez Jean Grémillon, Madeleine n'est que la partie la plus visible d'un dispositif social dans lequel Lucien va se faire piéger. Elle ne fonctionne pas isolément, puisque la clef de sa séduction est l'existence de ce riche protecteur qui saura intervenir quand Lucien « outrepassa ses droits ». Lucien ne rompt pas de lui-même comme chez André Beucler, mais seulement après avoir été « vidé comme un malpropre » de l'appartement de sa maîtresse. Cette dépendance de Madeleine vis-à-vis de l'argent de son protecteur est la pierre d'achoppement de ses relations avec Lucien. Grémillon insiste sur le caractère contradictoire de Madeleine, aliénée à une beauté socialement très marquée (rien de moins « naturel » que la beauté de Mireille Balin), mais désireuse en même temps d'échapper par ses aventures amoureuses à son statut de femme entretenue, c'est-à-dire de prostituée de luxe. Même si le personnage féminin apparaît comme le « mauvais objet » du film, face aux personnages masculins victimisés, dans une tradition de misogynie que le « réalisme poétique » n'a pas fait disparaître, cette malfaisance relativisée par les contradictions du personnage est très différente du fantasme diabolique du roman d'André Beucler.



« ...Cette dépendance de Madeleine vis-à-vis de l'argent de son protecteur est la pierre d'achoppement de ses relations avec Lucien... » Madeleine (Mireille Balin) et son « protecteur » Moreau (Robert Casa).

D'autres personnages féminins, absents dans le roman, viennent enrichir le dispositif social au même titre que les personnages masculins : depuis la patronne de la brasserie d'Orange (Jane Marken) où « Gueule d'amour » a ses habitudes, jusqu'à la mère de Madeleine (Marguerite Deval) qui explique à Lucien avec un cynisme tranquille les limites étroites de son statut « d'instrument de plaisir », les femmes concourent comme les hommes à dessiner un monde fortement hiérarchisé, qui va d'autant plus s'imposer à Lucien qu'il a d'abord cru pouvoir en transgresser les règles grâce à sa « gueule d'amour ».

La splendeur de l'uniforme

Concernant le héros lui-même, le film n'a pas détruit son aura, mais lui a donné une dimension moins mythique que dans le roman : « Il était beau comme un arbre, et fier de son enthousiasme comme un arbre des fleurs qu'il reçoit d'un dieu charmant et qu'il offre à tous les désirs du printemps », écrit André Beucler.

Grémillon, en ouvrant le film sur l'arrivée triomphale dans la ville d'Orange du régiment de



« ..."Il était beau comme un arbre, et fier de son enthousiasme comme un arbre des fleurs qu'il reçoit d'un dieu charmant..." » écrit André Beucler. Jean Gabin dans *Gueule d'amour*.

spahis dont fait partie Lucien Bourrache, insiste sur le prestige de l'uniforme colonial et du grade de sous-officier qui entre pour une bonne part dans la séduction de Gueule d'amour, ce que confirmera a contrario la suite de l'histoire. Le film d'ailleurs, contrairement au roman, place la première rencontre entre Lucien et Madeleine à l'époque où celui-ci est encore militaire. La splendeur de l'uniforme d'apparat des spahis est comme la réplique masculine de la robe de soirée de la belle demi-mondaine, lorsqu'ils dansent ensemble au casino, captivant le regard de toute l'assistance. Tout le malentendu viendra de la confusion que fait Lucien entre la séduction de l'uniforme et la sienne propre, beaucoup moins



La scène du hall de cinéma, expression de la confrontation du fossé social qui s'est creusé entre les deux images de Lucien, celle du militaire et celle du civil. Madeleine (Mireille Balin) aperçoit dans le reflet Lucien (Jean Gabin) derrière elle.



« ...la fascination qu'exerce sur ce petit bourgeois provincial la belle Parisienne... » Madeleine (Mireille Balin) et René (René Lefèvre).

grande quand il est « réduit » dans la vie civile à l'état d'ouvrier typographe, et que Madeleine ne semble plus le (re)connaître. Ce thème, très développé dans le film, du caractère séduisant et aliénant des images sociales dans lesquelles chacun existe pour autrui, est complètement absent du roman. Il s'exprime par exemple à travers un jeu de reflets spécifiquement cinématographiques dans la scène du hall de cinéma (sic), où Lucien (et le spectateur avec lui), tout en reconnaissant Madeleine, est confronté au fossé social qui s'est creusé entre leurs deux images, depuis qu'il a quitté l'uniforme.

À l'instar de cette scène, le travail cinématographique de Jean Grémillon vise à amener le spectateur à prendre une certaine distance par rapport aux personnages masculins : le cinéaste insiste sur la dimension sociale, secondaire chez André Beucler, du désir de ce « prolo » pour le bel « objet de luxe » qu'est Madeleine.

De même, dans la dernière partie du film, quand nous voyons l'ami de Lucien, René, installé comme médecin à Orange, se mettre à courtiser Madeleine, l'accent est mis à nouveau sur la fascination qu'exerce sur ce petit bourgeois provincial la belle Parisienne, symbole de toutes les richesses auxquelles il n'ose rêver d'avoir accès.

Jean Grémillon construit la dernière partie du film « en boucle » avec le début, sur l'arrivée en fanfare des spahis à Orange ; mais cette fois-ci, Lucien Bourrache, qui ne fait plus partie du régiment, méconnaissable en civil pour ceux qui l'ont adulé militaire, regarde hébété les femmes se précipiter pour voir le défilé, sans même lui faire l'aumône d'un regard. Lucien comprend alors, et nous avec lui, que la séduction est affaire d'image sociale, et que le désir se porte d'abord sur ce (celui ou celle) que la société désigne comme désirable.

En 1937 *Gueule d'amour* dit à sa manière le malaise d'un monde qui vit sur un clivage total entre les images sociales de réussite et la beauté du « monde réel » que célèbre la caméra de Jean Grémillon⁹ avec la lumière éblouissante des paysages du Midi. ■

1. Le deuxième film devait être *Quai des brumes*, mais, suite au veto de Gebbels, le contrat sera revendu à un producteur indépendant, Rabinovitch, qui réalisera le film en France.

2. Boycotté par les deux « majors » françaises, Gaumont et Pathé, Grémillon s'exile d'abord en Espagne où il réalise *La Dolorosa* en 1934 ; puis Raoul Ploquin l'appelle à Berlin pour lui faire tourner la version française d'une opérette viennoise, *Valse Royale*, en 1935, puis une comédie d'après Victorien Sardou, *Pattes de mouche* en 1936.

3. Voir Geneviève Sellier, *Jean Grémillon, le cinéma est à vous*, Méridiens-Klincksieck, 1989.

4. Réédition annoncée en janvier 1995 aux éditions Libro.

5. Voir notamment *Le Feu de Barbusse* (1916), *Les Croix de bois* de Dorgèlès (1918), *L'Equipage* de Kessel (1923), *Le Diable au corps* de Radiguet (1923), *La Fin de Chéri* de Colette (1924), *L'Homme couvert de femmes* de Drieu la Rochelle (1925).

6. Voir *Civilization without sexes, Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927*, University of Chicago Press, 1994.

7. André Beucler est mobilisé en 1917 dans l'artillerie lourde puis interprète d'allemand, affecté au commandement des prisonniers de guerre à Charleville.

8. Voir par exemple *Le Crime de Monsieur Lange* de Jean Renoir, *L'Étrange Monsieur Victor*, *Toni* de Jean Renoir, *Pépé le Moko* de Julien Duvivier, *La Bête humaine* de Jean Renoir, *Quai des brumes* et *Le Jour se lève* de Marcel Carné et *La Règle du jeu* de Jean Renoir.

9. Consulter la biographie : *Jean Grémillon* par Henri Agel, éditions L'Hermineur, en vente à l'Avant-Scène.