

L'ADAPTATION D'UN TEXTE LITTÉRAIRE. JOURNAL DE CLASSE *LE COLONEL CHABERT*, DE HONORÉ DE BALZAC; *LE COLONEL CHABERT*, DE YVES ANGELO.

F. César GUTIÉRREZ VIÑAYO

Gemma ÁLVAREZ ORDÓÑEZ

Universidad de León

Adaptation. Littérature. Cinéma.

En constatant un fait inéluctable, celui de l'importance de la présence des images dans la culture d'aujourd'hui; en constatant que l'étude des films en classe est une pratique désormais bien implantée dans les Universités, en faisant l'objet d'épreuves d'examens et de concours; en constatant que le cinéma apparaît comme un outil incontournable de la formation de la culture d'aujourd'hui; en constatant que le cinéma constitue un objet didactique précieux par la richesse de codes culturels qu'il contient, nous allons dans cet article, essayer d'analyser les bienfaits de l'étude d'une oeuvre littéraire, non plus par elle-même, mais à l'aide d'un autre support, le cinéma. Nous allons mettre en place les stratégies nécessaires afin d'étudier la structure globale et les différentes mises en place des structures narratives plus petites de l'oeuvre de Balzac à l'aide de son adaptation au cinéma.

Pour cela nous avons structuré cet article en deux grands chapitres.

1. Pourquoi le cinéma en classe? Pourquoi une adaptation d'une oeuvre littéraire?

2. Analyse et application didactique d'un parcours méthodique pour l'étude comparative d'une oeuvre littéraire et son adaptation littéraire au cinéma.

3. Dans une conclusion, porter les bilans objectifs des bienfaits de cette confrontation entre une oeuvre et son adaptation au cinéma.

1. Pourquoi le cinéma en classe?

Depuis l'invention par les frères Lumière du procédé de projection cinématographique, les critiques adressées aux films n'ont pas cessé de pleuvoir sur le Septième Art. On a parlé de "divertissement et d'abêtissement du public".¹ Pourtant on doit au cinéma quelques-uns des plus grands chefs-d'oeuvre de la civilisation universelle et il est hors de doute que Marcel Pagnol ou René Clair, tous deux, notons-le, de l'Académie Française, ont produit des films qui, souvent tirés de romans préexistants, ont toujours abouti à nous offrir des oeuvres originales et d'une très haute tenue intellectuelle. Dès lors, doit-il paraître néces-

¹ Georges Duhamel, *Scènes de la Vie Future*, 1929.

sairement erroné de porter à l'écran une oeuvre littéraire, et ne peut-il naître d'une oeuvre ancienne un ouvrage nouveau dont la qualité n'est pas inférieure à son modèle?

Analysons quels sont les principaux griefs et les principales apports que l'on donne au cinéma quand il s'aventure à adapter une oeuvre littéraire.

- Le film peut être considéré comme une source d'inspiration du roman. Pourquoi le cinéma ne devrait-il pas s'inspirer d'un roman? Lorsqu'on adapte une oeuvre littéraire peut-on vraiment dire qu'il s'agit d'une hérésie, doit-on crier au scandale? Bien des esprits pensent qu'on abîme un chef-d'oeuvre, qu'on dénature une oeuvre en fabriquant un film à partir d'un roman. En fait, il s'agit surtout d'une version différente, d'une métamorphose, d'une simple adaptation: c'est toujours la même oeuvre, mais incarnée dans des scènes mouvantes, vivantes et dont le dynamisme même apporte une dimension supplémentaire à la littérature traditionnelle. Le roman ne touche qu'un public limité de personnes qui aiment entrer dans une librairie, ou dans une bibliothèque, se complaisant dans ce vice impuni: la lecture.

Le cinéma apparaît non seulement comme une simple technique, mais comme une forme d'art parvenue à un degré d'évolution et de maturité très avancé. Le roman constitue un matériau de choix comme source de film. En un sens il ne serait pas faux de dire que le film est au XXIème siècle ce que le roman a pu être au XVème siècle, puisqu'à l'époque il désignait ce qui était écrit "en roman", c'est-à-dire en langue romane, dans la langue vulgaire donc accessible à tous, lisible, audible ou visible par tous. En fait, le roman au Moyen Age et le film, de nos jours, constituent les meilleures réalisations de l'art populaire sans donner à ce terme la moindre nuance péjorative.

- Le film constitue une source de roman au rabais, une dégradation du roman, un roman appauvri, privé de ce qui fait sa force, son sang, sa vitalité: le style. Le cinéma ne peut jamais traduire la beauté d'une phrase. Le cinéma est bien en retrait par rapport à la littérature. La différence entre l'écrit et l'image du film c'est que le cinéma montre tandis que le récit montre mais en suggérant.

Si le film est le roman de tout le monde, il constitue aussi, en un certain sens, une perversion du goût du public. Avoir vu le film pourrait être le prétexte à ne pas lire l'oeuvre. Croyant connaître l'oeuvre, alors qu'ils n'en ont vu que la caricature, l'ossature la plus grossière, une silhouette extrêmement superficielle. C'est donc un faux semblant qui dispense de la vraie culture en offrant un art bon marché et une connaissance très insuffisante des chefs-d'oeuvre.

L'erreur d'une transposition du roman à l'écran réside encore plus dans la déception que l'on provoque dans l'esprit du lecteur devenu spectateur. On espérait connaître un personnage de papier et l'on voit sous les traits d'un acteur, un personnage différent de celui de nos rêves. Il n'est plus du tout conforme à l'image que nous nous faisons de lui.

- Le film est surtout considéré comme une remise en question du roman. Le passage du papier à la pellicule est une sorte de jouvence incomparable pour un

texte imprimé. L'adaptation constitue un rajeunissement de l'oeuvre qui se trouve ainsi dépoussiérée, parfois débarassée de détails que l'auteur du roman avait jugé utiles en son temps, mais dont l'épuration permet de mieux sentir la beauté originelle et la grandeur réelle du texte. À cet égard, le cinéma ne vient pas desservir le roman: bien au contraire, il permet de le servir au mieux des intérêts réciproques de ces deux grands arts, qui semblent alors avoir été conçus pour vivre l'un par l'autre et l'un pour l'autre.

Le film tiré d'un roman préexistant constitue une tentative d'excellente vulgarisation de la littérature en permettant à tous de voir ce que certains seulement pouvaient, avant la découverte du cinéma, apprécier en esthètes raffinés. Bien plus: c'est grâce au cinéma que la lecture devient plus motivante. C'est le cas des *Liaisons Dangereuses* de Laclos. Grâce à Vadim et à son film, grâce aussi à Gérard Philippe et à Jeanne Moreau que brusquement des centaines d'exemplaires de ce livre furent vendus en quelques mois. On dit même qu'il se vendit plus d'exemplaires des *Liaisons Dangereuses* dans les semaines qui suivirent la sortie du film que pendant les 200 ans qui s'étaient écoulés de la mort de Laclos à la transposition de son oeuvre à l'écran. En sorte que le film constituerait non point la dénaturation et la défiguration du roman, mais sa transfiguration ou le meilleur moyen de le diffuser à un public toujours plus large.

Le cinéma constitue par excellence la langue universelle. Les films tirés des oeuvres des grands auteurs de la Littérature française, sont infiniment plus accessibles aux étrangers que les oeuvres de ces auteurs eux-mêmes. Il n'est pas utile de chercher à hiérarchiser le roman et le film; parfois l'on peut tirer d'un mauvais roman un bon film ou d'un roman à tirage confidentiel un film à très large diffusion.

De ce fait il est utile de se référer au nombre très important d'adaptations cinématographiques de grandes oeuvres de la Littérature Française au cinéma. Presque tous les grands auteurs ont été adaptés au cinéma et parfois à de nombreuses reprises. En ce qui nous concerne *Le Colonel Chabert* a été adapté en six occasions. En 1911 par André Calmettes et Henri Pouctal. En 1918 par Oskar Marion. En 1920 par Carmine Gallone. En 1932 par Gustav Ucicky. En 1943 par Robert Le Hénaff et en 1993 par Y. Angelo.

Pourquoi une adaptation d'une oeuvre littéraire?

Avant de passer à l'exposition d'un parcours méthodologique, il faudrait nuancer notre approche particulière qui aurait pour objectif le cours de Commentaire de Textes.

Nous n'allons pas rentrer dans les problèmes d'acquisition et de maîtrise des outils d'analyse de la communication cinématographique, de l'analyse des circuits énonciatifs de la communication cinématographique, comment lire un film, comment analyser une image filmique. De ce point de vue une étude profitable en ce qui concerne l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire,

serait établie par l'auteur lui-même dans un script à travers l'étude des variations entre le texte de roman et le texte du script. (Malraux, Cocteau, Giono).

Le but recherché n'est pas que les apprenants deviennent des spécialistes de la communication cinématographique, mais c'est plutôt celui d'appliquer les buts de la confrontation; c'est-à-dire, *observer les différences pour mieux découvrir les propriétés*. Comparer, délimiter, analyser les deux structures; de la structure plus vaste à la plus petite, pour mieux découvrir les propriétés profondes de l'oeuvre d'Honoré de Balzac. En comparant l'oeuvre de Balzac à une autre approche, la structure profonde du texte écrit se fera plus forte, plus transparente. En comparant ce qui est à ce qui aurait pu être, à un autre devenir, en analysant les différentes modifications, l'apprenant appréhendera beaucoup mieux, et d'une manière plus conviviale la structure première. D'une manière générale il s'agit de remotiver la culture de l'écrit par la culture de l'image. Le choix que nous avons fait n'est pas de connaître comment on fait une adaptation cinématographique mais comment un roman peut ambitionner à d'autres versions et dans ce cas précis, une version cinématographique. La manière dont un autre auteur / réalisateur peut approcher une oeuvre littéraire, en faire une autre version en modifiant totalement ou partiellement la version première. C'est concevoir le film comme une autre lecture possible de l'oeuvre littéraire.

De plus quand Balzac se met à écrire *Le Colonel Chabert*, avant de devenir la version de 1844, l'oeuvre subit trois versions avec trois titres différents.

En 1832 il l'intitule *La Transaction* qui comportait quatre chapitres et une conclusion : 1. "Scène d'étude". 2. "La Résurrection". 3. "Les deux visites". 4. "L'Hospice de vieillesse". Conclusion. Le titre juridique, une transaction est un acte privé qui évite le recours à la justice, et mettait l'accent sur le seul compromis que Derville ne parvient pas à réaliser.

En 1835 il intitule le roman *La Comtesse à deux maris* qui comportait trois chapitres : 1. "Une Étude d'avoué". 2. "La Transaction". 3. "L'Hospice de vieillesse". Le titre de mélodrame en même temps est un titre libéral car il tient compte d'une perspective libérale, évoquant en particulier la situation de nombreuses femmes après la fin de l'Empire.

En 1844 cela devient *Le Colonel Chabert*. Il désigne de manière définitive le héros du récit plébéien et non noble, ce qui renvoie aux bouleversements socio-politiques de la Révolution. Le terme de Colonel renvoie à la hiérarchie d'Ancien Régime rétablie par l'Empire. Le découpage en chapitres a disparu. C'est la dimension individuelle et humaine qui semble, au fil des éditions prendre le pas sur la dimension juridique et sociale, bien que cette dernière reste présente.

Pourquoi donc cette structure finale et non pas une autre?

2. Applications didactiques.

Voici exposés les grands axes de travail de l'approche comparative que

nous mettons en place dans nos cours.

Auteurs.

Aperçu biographique des deux auteurs, Honoré de Balzac et Yves Angélo, que l'on pourrait présenter comme la détermination de l'identité psycho-sociale des auteurs mettant l'accent sur les éléments aidant à la lecture / visualisation de l'oeuvre. Un point de vue particulier peut être fait sur l'année de parution du roman, du film dans leur vie.

Oeuvres

Le Colonel Chabert de Honoré de Balzac et *Le Colonel Chabert* de Yves Angélo.

Délimiter le contexte littéraire / cinématographique par rapport à l'auteur et à sa production artistique, détermination du contexte socio-historique, étude de réception de l'oeuvre lors de sa parution. Ce travail peut être réalisé par les apprenants eux-mêmes à l'aide de manuels biographiques, revues littéraires, cassettes vidéos, photocopies, Encyclopédies rangés sur les étagères de la Bibliothèque où se déroulent les cours, ou bien à l'aide des pages Web d'Internet qu'ils compulsent avant les cours et qu'ils lisent en forme de résumé ou d'exposés oraux pendant les cours.

Le texte littéraire / Le film.

1. Étude de la composition.

- Composition de la Nouvelle de Balzac. Plan détaillé de la nouvelle. (XIII parties).
- Plan séquentiel du film (XIX séquences).

Dans cette étude, paragraphe par paragraphe / scène par scène, nous pouvons délimiter déjà le nombre, le nom et la description des personnages; le temps; les lieux et le contenu diégétique, c'est-à-dire, le déroulement et la description des actions.

Il s'agit de donner un titre à chaque partie et de les diviser le plus exhaustivement possible afin de pouvoir les comparer avec le film, travail ponctuel indispensable à la maîtrise des oeuvres. Il faut délimiter les séquences narratives, segment de texte qui forme un tout cohérent dans le temps et dans l'espace autour d'un même centre d'intérêt. C'est une série de faits, d'événements qui représentent une étape dans le déroulement de l'action principale. La séquence filmique est une suite de plans formant une continuité narrative se rapportant au même sujet.

2. - Scènes reprises, ajoutées, modifiées, abandonnées.

- Tableau comparatif des convergences et divergences du film et de la nouvelle.
- Commentaire comparatif du tableau précédent.

- Analyse des chapitres récurrents qui sont transposés.

Après avoir délimité les séquences du texte et du film, il s'agit de les comparer pour dénombrer quelles sont les scènes reprises; modifiées ou non, ajoutées ou abandonnées. Ainsi, nous pouvons analyser, en faisant des commentaires de textes les passages que le film a repris et quelles modifications le réalisateur a imprimé au texte premier. C'est ici où l'étude devient importante et révélatrice d'une autre version possible. L'analyse comparative devient indispensable dans cet aparté car la structure profonde de l'oeuvre de Balzac devient évidente et claire. Nous faisons en ce moment le travail contraire de celui qu'avait fait Balzac au moment où il s'est mis à sa table de travail. Nous refaisons le plan de travail de l'écrivain en le comparant avec un autre plan de travail, celui du réalisateur, qui après avoir lu la nouvelle de Balzac, l'interprète et nous donne sa version, son avis sur un thème donné, celui de la nouvelle. L'étude des dialogues peut être intéressant de ce point de vue.

Personnages

- Dans l'oeuvre littéraire
- Dans le film.
- Relevé des personnages dans les deux oeuvres et repérage de leur statut textuel.
- Comparaison des personnages.
 - Nous présentons Chabert, Derville et La Comtesse à l'aide des:
 - caractéristiques physiques
 - caractéristiques sociales
 - caractéristiques psychologiques
 - rôles actanciels
 - rôles thématiques
 - rôles axiologiques
 - Analyse comparée des personnages
 - Personnages repris, ajoutés, modifiés, abandonnés.

Cette étude est primordiale car le personnage est l'opérateur essentiel dans la construction du sens. Il faut établir la manière dont le personnage est déterminé contextuellement. Comment un ensemble de traits physiques, moraux, sociaux, comportementaux peuvent être donnés au lecteur de manière directe ou indirecte, car les informations recueillies par le lecteur sur un personnage sont de deux ordres: les informations données par le narrateur ou par les autres personnages et les indices déduits par le lecteur.

En ce qui concerne le personnage du film il existe sous les traits d'un acteur. Il gagne alors en effet réel. Mais quand le personnage est l'adaptation de celui d'une oeuvre littéraire il faut nuancer ou mettre en valeur l'approche. Tout d'abord il faut mesurer la différence ou la similitude entre ce que l'apprenant voit dans le film et son idée particulière qu'il avait du personnage après les nombreuses lectures de l'oeuvre écrite. Tout ceci vient du fait que les traits de ce

personnage sont directement liés aux comédiens qui les interprètent et qui leur confèrent, de ce fait, leurs propres traits physiques et leurs performances filmiques antérieures ou potentielles, c'est-à-dire, certains éléments de leur histoire personnelle peuvent perturber l'étude du personnage. Ce qui est à nuancer c'est le fait que le film est regardé par des apprenants étrangers et du fait que les acteurs français ne sont pas aussi connus que les américains, ce facteur d'histoire personnelle ne rentre pas en jeu.

C'est pourquoi nous avons délimité notre repérage et étude des personnages en suivant le schéma suivant.

Caractéristiques physiques. Repérage de tous les éléments susceptibles de cerner un personnage de roman, de papier.

Caractéristiques sociales. Repérer où se situe le personnage socialement, son statut social.

Caractéristiques psychologiques. Repérer tout ce qui fait le personnage moral.

Rôle actanciel. Repérer les six classes d'actants qui construisent le récit: destinataire, objet, destinataire, sujet, adjuvant, opposant.

Rôle thématique. Il s'agit d'identifier le personnage comme élément d'une sorte de dictionnaire socio-culturel: le corrompu, le traître, le prince, le justicier.

Rôle axiologique. Identifier les indices produits par une société. Ce que représente ce personnage dans la société décrite dans le roman. Représentant de la bourgeoisie, de l'Ancien Régime...

Espace

- Dans l'oeuvre littéraire
- Dans le film
- Relevé des espaces dans les deux oeuvres
- Analyse comparée des espaces
- Espaces repris, ajoutés, modifiés et abandonnés.

Il s'agit d'identifier les différents cadres, les milieux où se déroule l'action. Il faut délimiter si le cadre est indifférent et par conséquent le récit ne s'y attarde pas, ou bien s'il est d'une grande importance et le récit abonde en descriptions. De cette étude sortira une gradation dans les cadres; cadre principal, celui qui apparaît plus souvent, cadre secondaire, celui qui apparaît moins souvent. Il faudra identifier les différents cadres et leur disposition, analyser les raisons de cette gradation, pour pouvoir les comparer à ceux du film. En analysant les lieux repris, comment ont-ils été repris, modifiés, abandonnés, nous pourrions mieux analyser les espaces de la nouvelle. De cette étude comparative, nous pourrions comprendre la mythologie des espaces de Balzac, l'opposition Paris / Province, Eylau / Bicêtre et rentrer dans les espaces intérieurs avec leur luxe ou leur pauvreté selon la volonté de valorisation de l'affrontement des personnages et des actions et où se joue socialement, idéologiquement et affectivement le destin de Chabert.

Double volonté de la part de Balzac. Tout d'abord celle d'inscrire l'action dans des lieux réels dans le vécu du lecteur. Le nom des rues, des Faubourgs sont bien réels; il ne faut pas oublier que l'époque où se passe l'histoire est proche de celle où vit le lecteur contemporain de Balzac. Ensuite une volonté de marquer les espaces de signification sociales, politiques et symboliques. Opposition entre les faubourgs populaires (St Marceau) et aristocratiques (St-Germain). Volonté de donner un nom à la rue où se déroule l'action principale; l'affrontement entre Chabert et la Comtesse, et l'absence de nom; là où habite Chabert, le lieu où se trouve l'Hospice.

Temps. (Chronologie)

- Dans l'oeuvre littéraire
 - l'ordre
 - la durée
 - la fréquence.
- Dans le film
 - Relevé de la chronologie dans les deux oeuvres
 - Analyse comparée de la chronologie.
 - Temps repris, modifié, ajouté ou abandonné.

Il faudra identifier le ou les temps où évoluent les différents personnages qui impriment les actions. La chronologie s'étudie à trois niveaux différents.

- L'ordre: Il n'est pas soumis au temps. Il peut jouer avec le rappel du passé, analepses ou annoncer l'avenir, prolepses. En ce qui concerne le film il joue souvent sur les flash-backs matérialisés par de nombreux procédés cinématographiques.

- La durée: Identifier pendant combien de temps se déroule la nouvelle en heures, jours, mois ou années.

- La fréquence: Identifier combien de fois les différentes chronologies sont décrites dans la nouvelle.

De l'étude de la chronologie reprise, modifiée ou ajoutée, la nouvelle prendra toute sa valeur.

3. Conclusions.

Voici les conclusions apportées par les apprenants eux-mêmes après avoir entrepris l'étude comparative des deux oeuvres. Pour cela au lieu de décrire toutes les variantes d'une version par rapport à l'autre et vice-versa, étant donné le nombre de variantes minimales qu'il applique au film, nous ne pourrions pas les énumérer toutes par faute de temps, nous limiterons notre analyse à la description du résultat final, de ce qu'aurait pu être la Nouvelle de Balzac et ainsi nous comprendrons mieux la structure, l'objectif et le style de cette Nouvelle, en dénombrant les grandes modifications.

Le réalisateur, Yves Angélo entreprend la modification de l'oeuvre de Balzac en deux temps.

1. Reprise de sept chapitres de la Nouvelle mais en modifiant la structure intérieure par les ellipses et les suppressions qui introduisent des transformations de l'intrigue dans les chapitres suivants.

- Entrée de Chabert dans l'étude de Derville. -La consultation nocturne de Derville. / Après la consultation. -Le taudis de Chabert. -Derville chez la Comtesse Ferraud. -Confrontation de Chabert et de la Comtesse Ferraud. -L'essai de séduction de Chabert par la Comtesse. -Chabert renonce au monde: l'Hospice des Soeurs. Bicêtre.

Ces parties communes aux deux récits, serviront de base afin de faire des Commentaires de Textes, dans une perspective classique, commenter un extrait d'une oeuvre, ou bien à faire un commentaire comparé.

2. Additions majeures propres à infléchir le récit et à lui donner un autre sens.

L'étude des additions est primordiale car ces ajouts composant des séquences originales, créées de toutes pièces, sont très nombreuses; onze séquences originales sur les dix-neuf du film; un peu plus de la moitié du film.

Voici les séquences ajoutées:

(III) Chabert marche dans Paris et se rend devant son ancien Hôtel particulier. (IV). Soirée à l'Hôtel du Conte et de la Comtesse Ferraud. (VI). Souvenir de Chabert; il revit la glorieuse armée Napoléonienne avant le choc d'Eylau.

(VII - VIII - IX) Contestation de l'identité de Chabert par Boucard. Énumération des blessures de guerre de Chabert.

(X). Interrogatoire de Chabert par Boucard et par Derville. Chabert invoque le meurtre de Boutin à Strasbourg pour lequel il est recherché, comme impossibilité de son témoignage au procès. (XIII). Nuit agitée de Chabert, la veille, quand doit avoir lieu la confrontation. (XIV). Discussion des époux Ferraud avant le départ du Comte en voyage d'affaires. (XVII). Derville lit une lettre que Chabert lui a envoyée. Derville contrataque. Il se rend chez les Ferraud avec l'intention de mettre le Conte au courant de l'affaire. (XIX). Ellipse de la rencontre au Palais de Justice. C'est sciemment que Derville se rend à l'Hospice pour visiter Chabert.

Les ajouts importants que Y. Angélo imprime à son film, donnent à son récit un cours nouveau, ce qui montre bien, que le cinéaste, loin de se contenter de rendre compte du monde balzacien développé par la Nouvelle, souhaite se référer aux grands romans de l'oeuvre postérieure et recourir à une psychologie moins manichéenne que celle des oppositions d'archétypes; la femme sans coeur, loup féminin, contre le héros de guerre déclassé mais profondément généreux.

Les variations majeures décelées par les apprenants sont les suivantes:

- La psychologie des personnages est singulièrement transformée, plus ambiguë, il modifie les sentiments du triangle de personnages principaux.

* La Comtesse Ferraud. La psychologie de la Comtesse dans le film est plus creusée dans la mesure où le réalisateur ajoute des épisodes supplémentaires au cours desquels elle a l'occasion de donner libre cours à ses sentiments et à ses idées. Elle n'est plus la femme sans coeur. Elle a l'ambition de neutraliser juridiquement Chabert, c'est-à-dire d'invalider son identité sans pour autant viser l'enfermement psychiatrique, comme dans la Nouvelle. Elle tient à se protéger du Colonel mais ne souhaite pas sa mort sociale. De plus la jeunesse de Chabert et ses appétits sensuels font qu'elle n'est pas insensible à son physique et qu'elle s'interdit un acte amoureux qu'elle redoute.

* Chabert. Il n'est plus un Saint de la mythologie Bonapartiste. Il fait preuve de sadisme envers la Comtesse et cherche à récupérer sa fortune, faire divorcer son ex-épouse, lui faire perdre son prestige et l'exiler en Province.

* Maître Derville. Il n'est plus le Rastignac du Droit, à la fin, il quitte la scène sociale et se retire. Derville devient plus philanthrope que dans la Nouvelle. C'est un 'biologiste'; le Colonel est sa tumeur ou sa bactérie à inventer, l'objet passif de son expérimentation juridique. Son attachement à Chabert est surtout intellectuel et pas exclusivement sentimental.

L'oeuvre de Balzac veut nous peindre le prototype de l'honnête homme, le porte-parole d'une éthique qui n'a plus cours en 1832. Les lois de la société royaliste restaurée ont remplacé celles de l'idéologie républicaine. L'affrontement de Chabert et de la Comtesse est la lutte entre deux mondes qui ne peuvent cohabiter, sous les yeux d'un avoué qui enregistre les épisodes sans pouvoir intervenir mais qui commente l'action. Chabert échappe à la morale commune et se constitue comme un personnage tragique dont l'expression romanesque de la mort est la folie. La folie, car Chabert est en rupture avec l'univers social qu'on lui propose et qui partira de cette société en s'exilant dans l'hospice de Bicêtre. Il est condamné à n'avoir pas de place dans la société où il se retrouve étranger car il n'incarne pas les valeurs de cette société. Pour cette raison Balzac incarne dans Chabert, par opposition, toutes les valeurs d'une époque révolue, la Révolution et l'Empire. Chabert incarne le héros qui refuse toute compromission et va jusqu'au bout de l'affrontement. Les bouleversements historiques de la société française au XIXème siècle l'y conduisent tout naturellement.

- Le rôle dubitatif que le réalisateur maintient pendant presque tout le film, sur l'identité de Chabert à l'aide de plusieurs indices.

À la lueur de ce parcours d'étude d'une oeuvre littéraire, plus ludique, nous pouvons délimiter plusieurs points concluants.

L'adaptation est un exercice éducatif pour des étudiants, surtout en ce qui concerne Balzac qui est un auteur difficile. À l'aide de cet exercice d'écoute l'apprenant développera sa compréhension orale. Cet exercice les aide à une plus rapide compréhension de l'histoire globale de la Nouvelle. Le va et vient

entre le texte et le film prédispose à une analyse plus forte, plus vive, meilleure qualitativement et quantitativement. Ils comprennent de cette manière qu'il n'existe pas un commentaire unique d'une oeuvre mais que les sens peuvent être variés, tout au plus il faudra toujours les justifier à l'aide du texte. La version cinématographique les aidant en ce sens, puisque c'est une autre vision de ce même texte. Le film devient une relecture innovante de la Nouvelle. Ils sont plus prédisposés et ont un intérêt plus fort pour le sujet qui les occupe. Cet exercice suscite la curiosité et la réflexion des apprenants, attendu que ce n'est pas une copie du texte, mais une oeuvre à part entière, ce qui bénéficie la lecture de l'oeuvre de Balzac. La différence entre l'adaptation et le livre apporte un éclairage particulier et plus profond sur l'oeuvre littéraire elle-même, les apprenants s'interrogent. À partir du moment où cela engendre une réflexion c'est un bénéfice. Ils dominent une vision plus ample, plus vaste du sujet. Ils dominent l'oeuvre entière en décortiquant toutes les parties qui forment la structure principale de l'oeuvre.

Le but de l'enseignant dans cette approche comparative, "est de faire aimer le livre. Le moyen de les amener à lire la nouvelle de Balzac est de leur faire apprécier l'univers de l'auteur également à travers le prisme déformant du film".²

Et ce qui est le plus important, c'est qu'ils se rendent compte que le film ne dispense pas de lire la nouvelle.

Bibliographie

Bessière, Édouard (1997) Deux. *Le Colonel Chabert* de Honoré de Balzac et de Yves Angélo. C.D.D.P. de l'Eure.

Demougin, Françoise (1996) *Adaptations cinématographiques d'oeuvres littéraires*, CRDP Midi-Pyrénées.

Rollet, Sylvie (1996) *Enseigner la littérature avec le cinéma*, Nathan, Coll. "Perspectives didactiques".

Vanoye, Francis (1989) *Récit écrit, récit filmique*, Nathan, coll. *Fac*.

² Édouard Bessière, deux, "Le Colonel Chabert" Honoré de Balzac, Yves Angélo. Collection Un Livre / Un film. C.D.D.P. de l'Eure, Evreux, 1997.